



Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle

François Laurent

► To cite this version:

François Laurent. Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle. Littératures. Université de Limoges, 2007. Français. NNT : . tel-00925877

HAL Id: tel-00925877

<https://theses.hal.science/tel-00925877>

Submitted on 8 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE LIMOGES

Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société n°375

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

THESE

Pour le

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Sciences du langage

Présentée et soutenue par

François LAURENT

le 20 novembre 2007

***Les insertions lyriques dans les romans en vers du
XIII^e siècle***

Thèse dirigée par Jacques Fontanille

Jury :

Mme Joëlle Ducos

M. Jacques Fontanille

M. Gérard Gonfroy

M. Donald Maddox

M. François Rastier

volume I : *ETUDE*

UNIVERSITE DE LIMOGES

Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société n°375

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)

THESE

Pour le

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Sciences du langage

Présentée et soutenue par

François LAURENT

le 20 novembre 2007

***Les insertions lyriques dans les romans en vers du
XIII^e siècle***

Thèse dirigée par Jacques Fontanille

Jury :

Mme Joëlle Ducos

M. Jacques Fontanille

M. Gérard Gonfroy

M. Donald Maddox

M. François Rastier

volume I : *ETUDE*

REMERCIEMENTS

Il ne m'a pas fallu attendre le moment de rédiger ces remerciements pour me rendre compte à quel point j'avais été conseillé, entouré, encouragé, soutenu dans les moments les plus difficiles de ce travail. Les progrès et avancées que j'ai pu accomplir, je les dois, pour une grande part, à des interventions extérieures dont il m'est un agréable devoir de saluer les auteurs.

Je souhaite exprimer ma plus vive gratitude à Gérard Gonfroy et Jacques Fontanille, tous deux professeurs à la Faculté des Lettres de Limoges, dont la disponibilité sans faille, la patiente indulgence devant mes questions béotiennes, la bienveillance qu'ils me témoignèrent auront permis de me donner le souffle nécessaire pour achever ces recherches de longue haleine, et plusieurs fois engagées sur une mauvaise pente. Puissent-ils tous deux recevoir ici le témoignage de reconnaissance d'un ancien élève qui conservera un souvenir indéfectible de ses rencontres avec ces professeurs admirés pour leur rigueur scientifique et leurs qualités humaines.

Cette thèse ne serait sans doute pas encore terminée, si je n'avais bénéficié de l'aide généreuse de François Rastier, Directeur de recherche au CNRS, qui accepta de lire le travail inabouti et imparfait d'un énième doctorant venu le requérir pour des problèmes méthodologiques. Joignant la méthode à la pratique, il sut actualiser, à l'égard d'un thésard qu'il ne connaissait nullement, les sèmes les plus positifs du mot « travail », pour la beauté du geste, au service de la recherche. Je ne saurais trop lui exprimer ma gratitude.

Je souhaite également remercier Olivier Deschanel, Responsable des Solutions et Applications 4D au sein du département engineering de 4D SAS, pour son engagement dans la conception de ma base de données informatiques, notre base devrais-je dire, voire la sienne, tant le résultat final, grâce à son talent, son apport technique et ses idées lumineuses, est loin, à présent, de la version que je lui ai présentée initialement.

Je suis également redevable à mes deux lecteurs et amis, Laurent Bonilla, journaliste au *Populaire du Centre*, et Nicole Billot, professeur à la Faculté des

Lettres de Limoges, d'avoir accepté la redoutable tâche de traquer les innombrables coquilles orthographiques ou grammaticales et autres parasites typographiques camouflés dans ces pages.

Pour leurs encouragements et les moments de distraction, je tiens aussi à exprimer toute mon amitié à Nicolas Couégnas et Gervais Morin, tous deux Professeurs à la Faculté des Lettres de Limoges, ainsi qu'à Marc Monjou, doctorant en Sciences du Langage, futur auteur célèbre d'une thèse de tout premier plan ! Je souhaite aussi dire le plaisir que j'ai eu à travailler avec le Centre de Recherches Sémiotiques de Limoges et son Directeur, Jean-François Bordron.

Que soient également remerciés mes étudiants pour s'être montrés compréhensifs vis-à-vis des « baisses de régime » et des troubles de l'humeur que me causèrent parfois de persistantes incertitudes liées à cinq années de recherches ressemblant plus à des zigzags qu'à une ligne droite.

Enfin, sortant du cadre universitaire, je veux remercier mes amis de Saint Léonard de Noblat, mes chers miaulétois, qui, à leur manière, ont contribué à ma formation, ainsi que mes parents, qui ont toujours su encourager mes passions, des plus futilles aux plus sérieuses, mes frères, même s'ils ne liront certainement pas ces remerciements (encore moins ce qui suit), et mes macs, toujours fidèles au poste.

*Mais or vous voeil dire com
Li philosophes, qui s'entente
Metoit mout es les choses soutilles,
I ot mises . IIII. Chevilles
Que par nigreamance avoit faites
Et si soutivement entraites
Que, se ne fust par aventure,
Nus hom n'i conneüst jointure.*

(Je veux à présent vous dire comment les savants, qui mettent leur réflexion au service des choses subtiles, y avaient placé trois chevilles qu'ils avaient conçues par magie et si habilement fichées que personne n'aurait pu, si ce n'est par le plus grand des hasards, y voir de jointure.)

Girart d'Amiens. *Meliacin ou le Cheval de Fust*, v. 604-12.

INTRODUCTION

1 INTRODUCTION

Au milieu du concert de voix souvent anonymes de la communauté poétique médiévale, rares sont les innovations originales qui parviennent à s'affranchir d'un substrat littéraire commun. L'insertion de pièces lyriques dans un texte narratif compte parmi ces inventions dont l'origine remonte, hors de toute tradition préexistante¹, à une réflexion individuelle sur l'écriture : dans le premier tiers du XIII^e siècle, le *Roman de la Rose* (renommé par les éditeurs modernes de *Guillaume de Dole*) attribué à un certain Jean Renart, réunit pour la première fois, semble-t-il, des poésies lyriques empruntées à d'autres poètes. De surcroît, l'auteur, conscient de *trouver* un procédé littéraire inédit, livre en prologue la réflexion critique d'un écrivain réfléchissant sur son propre travail. Ainsi Renart justifie-t-il, en une comparaison célèbre, l'interpolation de strophes lyriques en mettant en avant leur rôle esthétique : comme la teinture qui imprègne les habits, les chansons embellissent le roman. Ces vers narratifs « teintés » de vers lyriques connaîtront un succès tel que de nombreux imitateurs reprendront le procédé en le transformant et en l'adaptant à leur matière tout au long des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. La formule « insertion lyrique » désigne donc l'intercalation en contexte narratif d'une chanson citée intégralement ou partiellement, attribuée à l'auteur du roman ou à un autre poète, les principaux genres étant susceptibles de servir de farcitures.

¹ Convenons cependant avec Rita Lejeune que l'« on peut déceler dans certaines œuvres antérieures à *Guillaume de Dole*, l'idée, bien vague encore, d'animer l'intérêt du récit par la mention de pièces étrangères : il s'agit des romans qui faisaient allusion, ça et là, à des lais ou à des chansons de geste que venaient débiter, devant une assemblée choisie, des ménestrels ou des harpeurs ». L'auteur illustre par la suite cette affirmation en citant quelques passages du *Tristan* de Thomas et de *Galeran de Bretagne*, mais ajoute aussitôt : « après ces ébauches maladroites, la formule du *Guillaume de Dole* constitue une véritable et très importante innovation. Jean Renart, le premier, a eu l'idée de faire un système de ce qui n'était qu'un incident [...] ». Rita Lejeune-Dehousse. *L'Oeuvre de Jean Renart*. p.145-150.

1.1 ETAT DE LA QUESTION

Simó Meritxell, auteur d'un ouvrage consacré aux insertions dans les romans en vers du XIII^e siècle, a récemment dressé un compte rendu minutieux du travail effectué par la recherche sur le sujet¹. Afin de ne pas avoir à reformuler un historique parfaitement maîtrisé, nous nous contenterons de dégager succinctement les grandes tendances de ce panorama de la critique.

Un seul ouvrage traite du problème à partir d'un corpus tendant à être exhaustif : *The song in the story*², de Maureen Boulton, étend, en effet, ses recherches à la totalité des oeuvres farcies du Moyen Age (composées entre 1200 et 1405) afin d'établir une typologie des différentes fonctions littéraires des insertions lyriques dans la trame narrative. Si elle permet de recenser la totalité des insertions lyriques en fonction de leur rôle général, la méthode classificatrice adoptée s'impose des limites difficilement franchissables : Boulton exclut *de facto* de son champ d'analyse le mode opératoire des pièces lyriques d'un point de vue technique et dresse une typologie selon des critères très généraux. Certaines insertions sont considérées comme des monologues, d'autres comme des chansons descriptives, d'autres encore comme des messagères des acteurs de l'énoncé, etc. Sont ainsi attribuées différentes fonctions aux poèmes insérés, mais les problèmes textuels précis que posent les multiples va-et-vient entre le lyrique et le narratif sont presque toujours éludés. Nous ne remettons pas en cause le mérite d'une étude qui suppose des travaux de recherche gigantesques – soixante-douze textes sont examinés – simplement, nos points de vue critiques divergent : il ne sera pas question ici de regrouper des insertions dans différents chapitres les subsumant. Nous retiendrons surtout les échanges multiples qui s'opèrent entre la pièce lyrique et le récit.

D'autres médiévistes ont choisi cependant de limiter le corpus en vue de proposer une explication sans doute plus précise et plus complète du procédé, Simó Meritxell, évoqué *supra*, et Anne Ladd. Les deux auteurs ont en commun de restreindre

¹ Meritxell Simó. *La Arquitectura del roman courtois*. p. 15-22.

² Maureen Boulton. *The Song in the Story*.

leur étude aux romans du XIII^e siècle. En choisissant d'analyser treize textes pourvus d'insertions¹, l'objectif initial de Ladd, qui se donne pour tâche d'examiner les mécanismes textuels favorisant l'intégration de la pièce citée, est sans doute dans le fond comparable au nôtre.

Cependant, l'hétérogénéité du corpus, même restreint, se heurte à sa volonté affichée de théoriser le procédé comme semble par ailleurs l'indiquer la composition d'ensemble de son analyse fondée sur des critères davantage chronologiques que déductifs : la première partie regroupe les insertions de la *Rose* et de la *Violette* ; la seconde, des textes narratifs qui intègrent un nombre élevé de refrains ; la troisième, des textes qui en incorporent un nombre réduit ; la quatrième, enfin, traite exclusivement du *Roman du Châtelain de Coucy*. Bien que son ouvrage s'efforce d'étudier les insertions à partir d'une triple répartition de leur fonction dans le texte, « rhetorical emphasis », « emotion », et « influence on the plot », sa méthodologie, ne reposant pas sur des bases scientifiques éprouvées, dessert une analyse dont le degré de généralité ne nous satisfait pas.

Par ailleurs, son projet de retrouver les intentions de l'auteur la met parfois, à nos yeux, dans une position inconfortable. Cela l'amène par exemple à regrouper quantité d'insertions qui n'auraient aucun rapport avec l'intrigue dans une catégorie censée faire état d'un usage « ironique » du procédé qui manifesterait un décalage entre le roman et les poèmes inclus. Or, comme nous le montrerons plus tard, quand bien même les liens attachant les pièces lyriques à la narration apparaissent parfois ténus, nous ne pensons pas qu'il faille considérer ces textes hybrides comme une addition de séquences autonomes. Le chant, ne serait-ce que parce qu'il est là, c'est-à-dire recontextualisé, change notre appréhension de la textualité, indépendamment des prérogatives du romancier.

Simó Meritxell a choisi quant à lui de réduire davantage le corpus. Son étude se compose ainsi de cinq romans en vers du XIII^e siècle² : la *Rose*, la *Violette*, le *Tounoi de Chauvency*, le *Roman du cheval de fust ou de Meliacin* et le *Châtelain de Coucy*. S'appuyant sur les travaux de Lucien Dällenbach, notamment sur son *Récit spéculaire*,

¹ Anne Ladd. *Lyric Insertions in Thirteenth-Century*.

² Simó, *op. cit.*

et les fonctions de la communication jakobsoniennes, le critique considère que la technique insérante relève de la mise en abyme. Nul n'ira contester en effet que le procédé consistant à inclure un texte dans un autre soit étranger à la figure abondamment commentée par Dällenbach. L'entreprise est certes louable mais une fois de plus, nous doutons que cet *a priori* épistémologique soit le plus apte à nous faire entrer au cœur du mécanisme textuel afin de nous permettre de déduire des règles valant pour les différents cas rencontrés. En dépit d'un adjuvant méthodologique rigoureux, Simó Meritxell conduit une analyse linéaire, comme en témoigne l'architecture de son ouvrage constitué en parties dédiées chacune à une œuvre en particulier. En outre, à l'intérieur de chaque section, l'auteur examine les insertions au cas par cas, ce qui le conduit inévitablement à se répéter. Autant une telle abnégation force l'admiration, autant les résultats obtenus ne nous semblent pas valoriser une appréhension de l'insertion du point de vue technique et théorique qui sera le nôtre.

Si fort peu de monographies ont été consacrées exclusivement aux insertions lyriques, il existe en revanche une pléiade d'articles et autres ouvrages traitant en partie de la question. A défaut de refaire l'inventaire amplement commenté par Meritxell, nous observerons que les prémisses de la recherche ont porté préférentiellement sur la *Rose*, sans doute en raison des qualités littéraires qui lui sont habituellement attribuées. Ainsi, si des érudits, dont Alfred Jeanroy et Gaston Paris, avaient pu illustrer leur étude de la poésie médiévale par de brèves allusions aux insertions, c'est Rita Lejeune qui, la première, tenta de valoriser le procédé en lui dédiant le chapitre d'un ouvrage célèbre¹ consacré à l'œuvre de Jean Renart. Plus près de nous, Michel Zink s'est longuement intéressé à la *Rose* en se montrant plusieurs fois attentif, en particulier dans deux ouvrages phares², à l'invention de l'écrivain. Citons également les recherches importantes menées par Sylvia Huot³ à propos des analogies entre la manière de présenter les romans farcis et l'évolution des procédés de compilation des chants lyriques dans les manuscrits, ainsi que les travaux de Fernando Carmona⁴ consacrés plus spécifiquement aux interférences des motifs lyriques et narratifs dans la *Rose*, la *Violette* et *Aucassin et Nicolette*.

1 Rita Lejeune-Dehousse, *op. cit.*

2 Michel Zink. *Roman Rose et Rose Rouge*. Michel Zink. *Belle, Essai sur les chansons de toile*.

3 Sylvia Huot. *From Song to Book*.

4 Fernando Carmona. *El Roman lírico medieval*.

En marge de ces études d'envergure sont parus plusieurs articles dédiés également aux insertions de la *Rose*. Ainsi, Emmanuèle Baumgartner¹ a-t-elle pu démontrer que le couple formé par les deux protagonistes, Conrad et Liénor, illustre un antagonisme générique constitué par l'association du grand chant courtois et du lyrisme de mai. De même, s'intéressant plus spécifiquement aux chansons courtoises entonnées par Conrad, Marc-René Jung² s'est donné pour tâche d'associer les registres à des univers véridictionnels. Enfin, Maurice Accarie³ s'est efforcé de dresser une typologie des insertions du roman de Jean Renart en distinguant les chansons dites « descriptives »⁴, « sentimentales »⁵, « structurelles »⁶ et les « chansons-déplacements »⁷.

Cette présentation rapide des recherches entreprises nous permet de distinguer trois types d'investigation selon des critères associés à la taille du corpus : la première embrasse la quasi-totalité des textes dotés d'insertions, la seconde opère une sélection et se limite à un siècle, la troisième, concernant plus spécifiquement les articles, repose sur l'examen d'un texte unique. Les dimensions de l'objet ayant des conséquences évidentes sur les résultats de l'analyse, nous tenons, à notre tour, à présenter les critères relatifs à l'établissement du corpus.

1.2 CORPUS

Jacqueline Cerquiglini proposa dans la revue *Perspectives Médiévales*⁸ une typologie volontairement sommaire des textes farcis destinée à « dessiner, de manière réglée, un champ d'enquête : quel est le rapport entre énonciation des pièces lyriques et

1 Emmanuèle Baumgartner. « Les Citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart. »

2 Marc-René Jung. « L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. »

3 Maurice Accarie. « La Fonction des chansons du *Guillaume de Dole*. »

4 Les « chansons descriptives (on pourrait dire décoratives) [...] ont pour évidente fonction d'orner un tableau, une scène de genre [...] ». Maurice Accarie, *ibid.*, p. 16.

5 La chanson sentimentale, comme son nom l'indique, exprime les sentiments du héros.

6 La chanson structurelle « sert la composition du roman. » *Ibid.*, p. 17.

7 La chanson-déplacement « intervient au cours d'une chevauchée, comme transition d'un lieu à un autre ». *Ibid.*, p. 17.

8 Jacqueline Cerquiglini. « Pour une typologie de l'insertion. p. 9-14.

énonciation du texte narratif ? Quel est le mode de mise en rapport des pièces lyriques et du texte narratif ? [...] Quel est enfin le but recherché par cette mise en présence de pièces lyriques et d'un texte narratif ? »¹ Trois types d'insertions sont discriminés selon ces critères détaillés dans des tableaux dont voici une paraphrase.

Un premier type regroupe des textes dans lesquels le « JE des pièces lyriques se donne comme le JE indifférencié de la poésie lyrique »², soit « JE LYRIQUE ≠ JE NARRATION³ ». Conséquences : « l'auteur des pièces lyriques est différent de l'auteur du texte⁴ », « [l]es refrains peuvent être répartis entre de nombreux personnages », « le lecteur/auditeur peut s'identifier au JE indifférencié des pièces lyriques ». Le trait fondamental du rapport entre textes est le « COLLAGE »⁵ : « [i]l y a le plus souvent un rapport thématique entre pièces lyriques et narration [...], mais la narration, dans son ensemble comporte une trame indépendante des pièces lyriques »⁶. De même, ce sont généralement des fragments de poèmes qui se trouvent insérés à un « moment de sociabilité comme le repas »⁷, la rime assurant le lien entre texte inclus et texte inclusif. Ce premier ensemble a pour but, selon Jacqueline Cerquiglini, de « DIVERTIR »⁸. La liste des romans retenus pour notre étude correspond à ces critères généraux.

Un second type comprend des textes dans lesquels le « JE des pièces lyriques se donne comme un JE individué et identique à celui du narrateur »⁹, soit « JE LYRIQUE = JE NARRATION »¹⁰. L'auteur des pièces lyriques étant également celui de la narration, les « poèmes ne sont mis dans la bouche que d'un seul personnage »¹¹, ce qui implique, cette fois, que le lecteur/auditeur ne puisse « s'identifier au JE lyrique qui est celui du poète »¹². Les oeuvres concernées font état d'un « MONTAGE »¹³ des formes textuelles : « [l]a poésie lyrique est la source, l'origine du texte dans l'ordre de la

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 11.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 12.

9 *Ibid.*, p. 11.

10 *Ibid.*, p. 10.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 11.

création (chronologiquement et idéologiquement) »¹, et elle est citée intégralement. En outre, le poème, détaché de la narration (absence de rime), est annoncé par « le titre de sa forme : rondeau, par exemple. » L'objectif de l'auteur serait alors d' « INSTRUIRE sur la création poétique, sur l'équivalence du geste aimer/écrire². »

Un troisième type concernerait des textes dissociant les personnels lyriques et narratifs. L'auteur des pièces lyriques n'est donc pas l'auteur du roman, mais il est unique et connu. Les poèmes sont alors entonnés par plusieurs personnages. Par conséquent, le « lecteur/auditeur peut plus difficilement s'identifier au JE lyrique dans la mesure où on lui a dit qu'il était celui du commanditaire »³. La « loi de mise en rapport » est caractérisée par une opération de « COLLAGE-MONTAGE »⁴ : « la poésie est thématiquement solidaire du texte d'accueil », mais étant donné que « tout un corpus doit être inséré [...], on imagine que le texte narratif peut être modifié en fonction de cette exigence »⁵. De plus, des poèmes entiers se trouvent insérés, sans lien formel avec ce qui précède, mais sont annoncés une fois de plus par leur titre générique. Le but recherché est de « METTRE EN VALEUR au double sens du mot : [...] littéraire (on dit que le poème qu'on va citer est un “rondelet moult bon“, par exemple) » et « financière (l'insertion est payée par le commanditaire)⁶ ».

Jacqueline Cerquiglini conclut en établissant rapidement des correspondances entre chaque type et un domaine textuel très général censé résumer chaque section : le premier est associé à l' « anthologie »⁷, le second à l' « art poétique »⁸, le troisième à l' « édition »¹. En outre, la médiéviste souligne que les deux premiers types embrassent des périodes différentes (le type I regroupe des textes du XIII^e siècle ; le type II concerne des ouvrages du XIV^e siècle), tandis que seul *Meliador* de Froissart est cité comme relevant de la troisième catégorie.

Si cette typologie n'a d'autre ambition que de formuler de façon très synthétique des distinctions entre romans, si, en outre, les critères retenus seront parfois discutés

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 11.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 12.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

ultérieurement, elle apparaît, avant tout, à nos yeux comme une mise en garde contre les dangers d'une analyse exhaustive des textes farcis.

Tâchons de garder à l'esprit, nous autres modernes qui avons souvent tendance à considérer les œuvres disparates du Moyen Âge comme un moment d'unité littéraire, que deux siècles d'écart comptent autant dans la création à des époques reculées qu'aujourd'hui. S'il apparaît contestable de regrouper des romans aussi éloignés que *Le Rivage des Syrtes* et *Candide*, pourquoi en serait-il autrement pour les œuvres d'un Chrétien de Troyes et d'un François Villon par exemple ? De même, un texte farci du XIII^e siècle n'a déjà plus rien à voir avec l'un de ses descendants du XIV^e siècle, que ce soit du point de vue de la langue, de la technique narrative, de la culture littéraire, ou encore de la forme même du texte. Par conséquent, le procédé de l'insertion, comme tend à le prouver la classification de Jacqueline Cerquiglini, n'offre plus le même visage d'un siècle à l'autre. Bref, l'adage « qui trop embrasse, mal étreint » trouve ici une justification pertinente nous incitant à limiter le corpus dans son extension, car, comme le souligne Jean-Jacques Vincensini se référant à Lévi-Strauss, « [l]'élargissement favorise la découverte de ressemblances "mais qui signifient de moins en moins"². »

Souhaitant plus spécifiquement nous intéresser aux mécanismes textuels régissant l'insertion d'un contenu lyrique d'un auteur différent de celui de la narration englobante, nous privilégierons donc l'examen du premier type réunissant des romans en vers, et non strophiques, du XIII^e siècle. La constitution d'un tel groupe peut être justifiée par un certain nombre de critères précisant davantage les limites proposées par Jacqueline Cerquiglini. Ainsi souligne Christiane Marchello-Nizia :

« en examinant tous les textes (accessibles) en vers mais non strophiques comportant des refrains et des chansons insérés dans le récit, on peut repérer un certain nombre de caractères formels qui leur sont communs : époque et lieu de composition, emploi de l'octosyllabe, présence assez fréquente du *je* lyrique (mis en relation avec la *dame* et des figures « allégoriques » dont Amour), intégration dans le récit d'une énigme parfois (acrostiche, rébus, formant le nom de l'auteur ou d'une dame), et enfin, surtout, refrains-citations de nature semblable [...] rattachés selon différents modes au texte octosyllabique³. »

1 *Ibid.*

2 Jean-Jacques Vincensini. *Pensée mythique et narrations médiévales*. p. 86. Lévi-Strauss. *Histoire de Lynx*. p. 291.

3 Christiane Marchello-Nizia. *Le Roman de la Poire*, par Tibaut. p. XXI-XXII.

Cette sélection opérée sur la base de critères formels redondants permet à la médiéviste de retenir vingt-cinq textes¹, qui présentent encore trop de divergences pour pouvoir figurer dans une étude soucieuse de reposer sur un noyau le plus homogène possible. En conséquence, si l'ensemble de ces critères valent pour la liste de textes que nous retiendrons, deux autres distinctions nous permettront d'opérer une autre sélection supplémentaire à l'intérieur de cet ensemble.

Premièrement, nous voulons restreindre notre champ d'étude à des œuvres qui, même si elles ne relèvent pas toutes du genre romanesque, développent une ligne narrative, même minimale. Désirant nous attarder sur les implications de l'insertion dans la diégèse englobante, nous écarterons donc par principe les poèmes allégoriques d'un Matthieu le Poirier ou les traités moraux d'un Baudouin de Condé qui, bien que farcis de pièces lyriques, ont peu de chose à voir avec un *roman* comme la *Rose* par exemple.

Deuxièmement, nous souhaitons restreindre la fourchette chronologique sur un siècle, le XIII^e siècle, afin de nous prémunir contre les écueils commentés plus haut. Nous ne voulons pas pour autant limiter la validité des explications à quelques textes comme le fait Meritxell par exemple, car une telle réduction comporte toujours le risque d'appauvrir un procédé dont la richesse réside dans la diversité de ses modes d'apparition.

Troisièmement, nous ignorerons les œuvres, à l'intérieur de ce même siècle, dont nous suspectons les auteurs d'avoir écrit eux-mêmes les insertions, comme Adenet le Roi dans son *Cleomadès*. Il n'est cependant pas impossible que les auteurs retenus aient parfois eu la tentation d'inclure un poème de leur cru, mais toujours de façon très ponctuelle. Composer une pièce lyrique pour l'adapter à sa matière ou piocher une occurrence dans un répertoire préexistant implique en effet, comme cela a été dit, des formes de jointure bien trop différentes pour pouvoir être l'objet d'une même analyse.

Nous espérons ainsi pouvoir affronter de manière homogène les difficultés interprétatives que génère l'insertion d'un contenu étranger dans une composition d'accueil. La méthode employée et les résultats attendus nous invitent, par conséquent,

¹ Voir sa bibliographie, *ibid.*, p. CIII-CIV.

à évincer les textes, généralement plus tardifs (XIV^e et XV^e siècle), dans lesquels les auteurs citent leurs propres pièces lyriques. Ainsi, en choisissant de concentrer la réflexion sur des oeuvres qui répondent aux critères préalablement énoncés, nous procédons déjà à un début d'analyse : le choix d'un corpus est en soi un acte théorique et méthodologique. A l'issue de ce resserrement progressif, se dégage donc une liste de textes qui permettra, nous semble-t-il, d'analyser les mécanismes textuels enclenchés par les insertions à partir d'exemples suffisamment fournis et cohérents :

- *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*¹ (abrégé en la *Rose*), de Jean Renart, composé dans le premier tiers du XIII^e siècle² ;
- *Le Roman de la Violette ou de Gerbert de Gerart de Nevers*³ (la *Violette*), de Gerbert de Montreuil, composé entre 1227 et 1229 ;
- *Le Lai d'Aristote*⁴, d'Henri d'Andeli ou d'Henri de Valenciennes⁵, composé avant 1230 ;
- *Le Roman de la Poire*⁶ (la *Poire*), de Tibaut, composé milieu XIII^e siècle ;
- *La Châtelaine de Vergy*⁷, anonyme, composé milieu du XIII^e siècle ;
- *Sone de Nansay*⁸, de Branque, composé vers 1270-1280 ;
- *Escanor*⁹, de Girart d'Amiens, composé vers 1280 ;
- *Le Tournoi de Chauvency*¹⁰, de Jacques Bretel, composé en 1285 ;
- *Le Roman du Cheval du cheval de fust ou de Meliacin (Meliacin)*, de Girart d'Amiens, composé en 1285 et 1288 ;
- *Renart le Nouvel*¹¹, de Jacquemart Gielée, composé en 1289 ;
- *La Châtelaine de Saint-Gilles*¹², anonyme, composé fin XIII^e siècle ;
- *La Court de Paradis*¹, anonyme, composé fin XIII^e siècle ;

1 Ed. Félix Lecoy.

2 Plusieurs dates ont été proposées : entre 1200-11 (C. Mattioli), entre 1212-123 (R. Lejeune) et vers 1228 (F. Lecoy).

3 Ed. Douglas Labaree Buffum.

4 Ed. Maurice Delbouille.

5 L'attribution à Henri d'Andeli a été remise en cause par Alain Corbellari et François Zufferey qui avancent sur la base d'indices linguistiques le nom d'Henri de Valenciennes comme auteur probable. Alain Corbellari et François Zufferey. « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli ». p. 47-78 ; « Henri de Valenciennes auteur du *Lai d'Aristote* et de la *Vie de saint Jean l'évangéliste* ». p. 335-58.

6 Ed. Christiane Marchello-Nizia.

7 Ed. Frederik Whitehead.

8 Ed. Claude Lachet.

9 Ed. Richard Trachsler.

10 Ed. Maurice Delbouille.

11 Ed. Henri Roussel.

12 Ed. Oscar Shultz-Gora.

- *Le Châtelain de Coucy*², de Jakemes, composé vers 1300.

Treize romans seront examinés dans ce texte, ce qui représente un total de 307 citations lyriques, soit, compte tenu de la récurrence de certaines d'entre elles, 285 pièces lyriques différentes : 188 refrains, 42 chansons courtoises, 31 rondeaux, 7 chansons de toile, 5 motets, 3 motets entés, 2 pastourelles, 2 laisses épiques, 1 virelai, 1 tournoi de dames, 1 chanson dramatique, 1 chanson de mal mariée, 1 chanson historique³.

En face de cette pléthore d'occurrences lyriques, nous nous retrouvons, toutes proportions gardées, dans la situation des linguistes évoquée par Roland Barthes, qui, ayant « quelque trois mille langues à étreindre »⁴, durent recourir à une démarche déductive qui leur fit accomplir des « pas de géant »⁵. On sait aussi qu'il en va de même dans le domaine de l'analyse littéraire :

« [p]our décrire et classer l'infinité des récits, il faut donc une « théorie » [...] et c'est à la chercher, à l'esquisser qu'il faut travailler. L'élaboration de cette théorie peut être grandement facilitée si l'on se soumet dès l'abord à un modèle qui lui fournisse ses premiers termes et ses premiers principes⁶. »

Fort heureusement, nous n'aurons pas à esquisser de théories pour avancer, les disciplines issues des sciences du langage ayant bâti des modèles dont nous ne risquons pas d'épuiser les ressources. Les lignes qui suivent sont, en effet, pour une large part débitrices des théories du signe et du sens, notamment de la sémiotique et la sémantique. Couplés à l'outil informatique⁷, les outils de l'analyse textuelle, qui seront successivement présentés tout au long de ce travail, nous permettront de procéder à une longue exploration technique du procédé, le révélant ainsi dans toute sa complexité afin de pouvoir, espérons-le, produire quelque connaissance nouvelle.

1 Ed. Eva VilamoPentti.

2 Ed. Maurice Delbouille.

3 Voir la table des insertions en annexe ainsi que le corpus, p. 84-147.

4 Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*. p. 170.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 L'élaboration d'un programme de traitement automatique des textes est décrite en annexe, p. 6-81.

1.3 LE PROBLEME ET SES ENJEUX

Une première étude, consistant en une comparaison du *topos* et de l'insertion lyrique, nous permettra de disposer des repères problématiques que nous tâcherons de ne pas perdre de vue tout au long du chemin sinueux sur lequel nous allons nous engager. Cette première partie aurait pu également s'intituler « insertion lyrique ou le *topos* non intégré. » Parlant du Moyen Age, l'expression « topique non intégrée » fait pratiquement figure d'oxymore. Fragment d'une textualité virtuelle qui s'actualise à des degrés divers dans les registres médiévaux (poésie, chanson de geste, roman, etc.), le *topos* manifeste en effet, par définition, de grandes prédispositions à être intégré. L'expression souligne donc un paradoxe, sans doute pressenti à différents degrés par nos auteurs, à propos des stéréotypes de la littérature médiévale. Bien que le *topos* et l'insertion lyrique signalent tous deux une textualité préexistante, les relations opposées que chacun entretient, non seulement avec le texte d'accueil mais également avec le texte plus vaste de la *tradition*, ainsi que les conséquences que cela implique sur le plan de la création romanesque, ne sauraient faire l'objet d'une explication syncrétique. Là où le *topos* manifeste une soumission, l'insertion lyrique, elle, signale une forme d'émancipation au terme de laquelle, comme nous serons amenés à le constater plus tard, le bras de l'*auteur* aura été coupé de l'épaule de l'*auctor*¹.

1.3.1 Critique de la tradition et traditions critiques

La vision, désormais banale, d'une littérature médiévale collective a parfois propagé des idées discutables, selon lesquelles le Moyen Age aurait, pour faire court, enfanté, non pas des *écrivains*, mais des *écrivants*, c'est-à-dire des plumitifs dévoués au

¹ Cette formulation peut être déroutante pour celui qui n'a pas en tête l'article de Daniel Poirion, qui compare l'écriture médiévale à une « manuscriture », c'est-à-dire « une production qui reste attachée à la main qui écrit, et, par le bras, à l'épaule d'un *auctor*. Cet auteur (non pas l'*acteur* de la littérature orale) est celui qui garantit de son *auctoritas* et qui prend en charge, le texte. L'écriture transmet le message, d'auteur à auteur, chaque texte renvoyant à l'autorité d'écrivains antérieurs. » Daniel Poirion. "Ecriture et Ré-écriture au Moyen Age". p. 117.

dieu Tradition qui exigeait de ses sujets d'inlassables exercices de réécriture au mépris de la créativité romanesque. Pourtant, la critique n'a jamais eu l'intention d'envoyer ainsi l'écrivain au rebut de la littérature. La première de ses préoccupations fut de sortir la discipline d'une impasse épistémologique en montrant combien les représentations modernes de l'activité auctoriale avaient pu nuire à la compréhension de l'art romanesque médiéval. On jugea nécessaire, en effet, de rompre avec une tradition exégétique plus ancienne, fondée sur une approche romantique qui cultiva longtemps le cliché de l'écrivain démiurge, dernier avatar d'une transcendance dont les œuvres n'auraient fait qu'exemplariser le génie. Or, différentes lignes de pensée, témoignant dans la seconde moitié du XX^e siècle d'un renouveau de la médiévistique, dessinèrent une heureuse convergence vers une appréciation nouvelle de la littérature médiévale, que l'on avait enfin réussi à délivrer des clichés contre-productifs d'une croyance datée. Les coups de bélier portés sur les représentations simplificatrices issues du Romantisme finirent ainsi par ébranler les fondations d'une *doxa* dépassée qui aplatissait abusivement l'arrière-plan social et traditionnel de la création artistique, en dressant le portrait de l'écrivain médiéval à l'image des auteurs du XIX^e siècle, ou plutôt, si l'on nous permet cette redondance, à l'image des représentations que l'on avait d'eux, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

Après les exagérations romantiques, le balancier des idées ne pouvait aller que dans la direction opposée, c'est-à-dire dans le sens d'une réflexion objective dont l'auteur médiéval ne sortit pas indemne. La critique s'attacha ainsi à valoriser le travail de la tradition sur *le* texte et minimisa le travail de l'écrivain sur *son* texte. L'œuvre médiévale fut, dès lors, perçue comme une figure incrustée sur un fond culturel, où toute tentative d'extraction, visant à redonner à l'écrivain de sa superbe d'antan, fut jugée suspicieuse. On considéra donc le texte comme une entité dépendante d'un tout préexistant, puissant primat culturel. Zumthor évoqua, à plusieurs reprises, la dépersonnalisation de l'auteur en insistant sur le caractère « fragmentaire » de l'art romanesque médiéval, voire de l'art en général de cette période. Ainsi, le texte « est et ne peut être que fragment », car ce qu'il dit « n'a de sens complet que reversé dans la totalité des discours de la tradition. »¹ Les recherches entreprises sur la topique médiévale vont d'ailleurs dans ce sens. Expression d'un discours figé antérieurement, le

topos est considéré comme la concrétion d'éléments traditionnels faiblement sémantisés, mais dotés d'un fort potentiel allusif qui immerge l'œuvre dans un tissu culturel, dont la reconnaissance engendre un plaisir supérieur à celui provoqué par « l'imprévu du texte même »². Les *topoi* représentent donc la partie émergée de l'iceberg, en tant qu'ils sont les morceaux d'une tradition virtuelle plongés au cœur de l'œuvre, qui se trouve, par conséquent, reliée à l'ensemble plus vaste de tous les autres textes.

Or, cette brutale démystification de l'auteur a été, sans nul doute, salubre pour la compréhension des œuvres, mais elle a également pu produire des effets inverses aux objectifs fixés par la critique. Dans ce domaine, comme ailleurs, il suffit parfois de peu de chose pour verser dans la caricature, comme en attestent des revirements évaluatifs tout aussi exagérés que les louanges aveugles d'antan, selon lesquels les écrivains du Moyen Âge ne seraient plus que des artisans laborieux (au sens propre, dans les meilleurs des cas), ressassant des schèmes littéraires invariants au mépris de toute inventivité. Roland Barthes, par exemple, ainsi que le rappelle Alain Corbellari dans un récent ouvrage³, ironise sur l'absence d'écrivains dans un Moyen Âge qui, selon une vision étonnamment simplificatrice, n'aurait vu naître que des lecteurs⁴. Voilà donc le génial créateur, sublimé naguère par le Romantisme, devenu un « gratte manuscrit » ! Comment s'étonner dès lors que de (trop) nombreux commentateurs continuent, aujourd'hui encore, de fournir la date de composition du *Don Quichotte* comme *terminus post quem* à la naissance du roman moderne ? Difficile, en effet, de ne pas jeter ainsi la littérature du Moyen Âge au rebut, lorsque l'on est tenté, ainsi que l'avoue Antoine Compagnon, de définir cette période « comme la grande époque de la citation. »⁵ Puisse ce genre de tentation ne pas s'accompagner d'un passage à l'acte, le temps de réexaminer la dialectique de l'écrivain et de la tradition, au moins, en ce qui concerne le XIII^e siècle ! Nul doute, à ce sujet, que les textes farcis auront leur mot à dire !

1 Paul Zumthor. "Intertextualité et mouvance". p. 11.

2 Paul Zumthor, P., "L'oubli et la tradition". p. 111.

3 Alain Corbellari. *La voix des clercs*.

4 « *Mutatis mutandis*, le Moyen Âge a vécu uniquement en relisant des textes anciens, grecs ou latins » (Roland Barthes, *Le Grain et la voix*, Paris : Seuil, « Points », 1981, p. 91). Cité par Alain Corbellari, *Ibid.*, p. 20.

5 Antoine Compagnon. *La seconde main*. p. 157.

1.3.2 Petite méréologie du *topos* et de l'insertion

Bien que cela semble aller à l'encontre de l'intuition première, nous pensons que le procédé de l'insertion est révélateur, non pas d'une fragmentarisation, mais, au contraire, d'une aspiration du texte à « vivre » par ses propres moyens en dehors de toute détermination traditionnelle. De ce point de vue, l'insertion lyrique se distingue du *topos*, car, si les deux entités textuelles actualisent une forme discursive préexistante, elles ne manifestent pas pour autant les mêmes types de dépendance vis-à-vis de l'arrière-plan culturel. La topique médiévale renvoie bel et bien à une *textualité* latente, mais la citation, fût-elle un assemblage de *topoi*, renvoie, quant à elle, à un *texte*. Dès lors, la tradition s'impose-t-elle avec autant de force dans le discours de l'écrivain ? Ce dernier, lorsqu'il cite, ne s'engage-t-il pas sur la voie d'une autonomisation conduisant, au terme d'un long parcours, au statut d'écrivain d'œuvres littéraires ?

Avant de formuler un début de réponse, revenons un instant sur la notion de « fragmentarisation » afin d'en comprendre précisément les enjeux. C'est dans un article daté de 1978, au titre évocateur¹, que prit définitivement forme l'image de la « fragmentarisation » textuelle, dont l'« arrière-plan mental » s'est perpétué, selon Zumthor, du XII^e au XV^e siècle, dans diverses réalisations artistiques, particulièrement dans la littérature. *Topos* et insertion se trouvent associés comme illustrations littéraires de la fragmentarisation de l'art médiéval, ainsi que cela apparaît dans cet extrait que nous soumettrons à la discussion :

Primat, dans la pensée, du morceau sur le tout ; goût d'en accuser même la parcellisation ; volonté de concentrer, sur l'infime, des procédures de description ou de commentaire exhaustives... mais cela, dans l'intention de suggérer qu'il y a, ailleurs, quelque totalité, la plupart du temps non déclarée.

L'art du vitrail exemplifie, d'une certaine manière, cette mentalité ; et, aussi bien, dans son ordinaire, la composition architecturale, surtout romane, accumulation inachevée de parties plus ou moins hétérogènes. Dans le domaine des textes, je citerais tous les procédés "littéraires" jouant du texte dans le texte, récupérant les débris de textes préexistants pour les insérer dans un texte nouveau, souvent plus ample, mais sans toujours les refunctionaliser vraiment. Ainsi, de l'usage de beaucoup de refrains dans la poésie courtoise dès le XIII^e siècle et, simultanément,

¹ Paul Zumthor. "Le texte fragment".

la plupart des "interpolations lyriques" pratiquées dans certains ouvrages narratifs ou didactiques.

Dans cette perspective générale, je parlerais, à propos de la "littérature" médiévale (dans la grande majorité de ses manifestations), d'un *art du fragment*.¹

Les auteurs médiévaux, plongés au centre d'un espace dont les bords sont irrémédiablement retranchés hors de leur champ de vision, se rangent donc, pour plagier une typologie gracquienne, au côté des écrivains atteints de myopie. Leur exercice est celui des orfèvres qui, concentrés sur l'« infime », travaillent un minuscule engrenage sans se rendre compte qu'ils participent à la création d'un projet plus vaste, « totalité » qui échappe à l'attention immédiate. Pour qui est familier de la prose zumthorienne, il ne fait nul doute que l'évocation des procédés « " littéraires" jouant du texte dans le texte », est une allusion aux *topoi* médiévaux. Les autres exemples choisis par le médiéviste dans le domaine de la littérature, notamment le dernier, retentissent particulièrement sur nos préoccupations : les « interpolations lyriques », tout comme les refrains de la poésie courtoise, illustreraient la fragmentarisation de l'art médiéval en manifestant diversement des contenus préexistants.

En somme, *topos* et insertion participeraient à la construction d'emboîtements témoignant de la subordination de la littérature du Moyen Age à la totalité des discours de la tradition, caractérisée, encore ailleurs, comme « le "lieu commun" où se rencontrent l'auteur et l'auditeur² ». Si l'on ne peut qu'adhérer à cette conception globale d'une littérature médiévale recyclant infatigablement des fragments d'un vaste texte échappant à notre appréhension directe, il est néanmoins légitime d'émettre quelques réserves sur le rapprochement opéré entre le *topos* et l'insertion lyrique, notamment en ce qui concerne la dépendance de ces deux unités vis-à-vis du texte insérant, et, à partir de là, de la relation au palier supérieur vis-à-vis de la textualité-tradition. Nous voulons donc contester ce rapprochement qui englobe, selon nous à tort, deux composantes textuelles qui méritent d'être distinguées, pour comprendre précisément en quoi le roman farci « est une novele chose »³ dans le paysage de la création romanesque. Ainsi, si ces deux entités fragmentaires posent conjointement le

1 *Ibid.*, p. 81.

2 Zumthor. *Essai de poétique médiévale*. p. 84.

3 Ce sont précisément les termes employés par Jean Renart pour évoquer son *Roman de la Rose*. Lecoy, v. 12.

problème entre un tout et ses parties, la relation établie subsume, d'après nous, deux catégories de dépendance divergentes.

1.3.2.1 DEUX MODES DE RELATION OPPOSES

La réflexion de Zumthor laisse entrevoir trois composantes textuelles emboîtées les unes dans les autres : un texte inséré (*topos*, refrain, insertion lyrique), un texte insérant (l'œuvre narrative, didactique, poétique, etc.), une textualité (la tradition), c'est-à-dire un ensemble de textes implicites, englobant le tout, que Michael Riffaterre nomme l'intertexte¹. La littérature médiévale peut effectivement être définie par l'intersection de ces trois composantes textuelles, mais il faut, selon nous, distinguer les rapports unissant le *topos* et l'insertion au texte d'accueil et à la tradition. Deux exemples nous permettront d'illustrer concrètement la discrimination que nous souhaitons opérer entre les rapports *topos*-texte insérant et insertion-texte insérant².

1 La relation instaurée par la topique printanière

Le premier exemple est celui du lieu commun exploité dans ce que l'on pourrait appeler les « *reverdies* narrativisées »³. La *reverdie* est, à l'origine, un chant joyeux célébrant l'avènement du printemps, saison associée en principe au renouveau de l'amour. Il s'agit d'un genre poétique « assez mal défini »⁴ dont la forme, dépourvue d'une structure strophique et versificatoire bien déterminée, peina à se stabiliser au cours des XII^e et XIII^e siècles. Le registre se caractérise, entre autres, par l'emploi systématique d'une topique printanière consignée en ouverture et développée de manière variable dans le reste de la pièce. Passons rapidement sur les autres éléments constitutifs de ce registre lyrique, ainsi que sur la question, éternellement controversée,

1 Michael Riffaterre. "L'intertexte inconnu".

2 La comparaison entre ces deux entités textuelles nous a été inspirée par les recherches de Christina Álvares portant sur la *Rose*. Cf. « L'expérience lyrique du *Roman de la Rose* ». [en ligne].

3 Pour une étude détaillée des fonctions narratives de la *reverdie*, voir Marc Le Person. « L'insertion de la "reverdie" comme ouverture ou relance narratives », p. 17-33.

4 Pierre Bec. *La lyrique française au Moyen Age*. p. 136.

des origines, afin de nous concentrer sur l' intégration de la topique initiale dans d'autres œuvres littéraires. Quantité de textes se sont, en effet, trouvés parasités par le *topos* printanier manifestant des capacités d'adaptation hors normes (*La Prise d'Orange*¹, *Le Charroi de Nîmes*², le lai de *Laüstic*³, *Le Jeu de la Feuille*⁴, *Le Roman de Renart*¹, etc.). Chrétien de Troyes nous en a laissé un exemple célèbre dans les premiers vers du *Conte du Graal*. Voici donc comment, juste après le prologue, débute l'histoire du *nice* Perceval :

*Ce fu au tans qu'arbre florissent,
 fueillent boschaige, pré verdissent,
 et cil oisel an lor latin
 dolcemant chantent au matin
 et tote riens de joie anflame,
 que li filz a la veve dame
 de la Gaste Forest soutainne
 se leva, et ne li fu painne
 que il sa sele ne meist
 sor son chaceor et preïst
 .iii. javeloz, et tot ensi
 fors del manoir sa mere issi [...]. (v. 69-78)*

(Ce fut au temps où les arbres fleurissent, alors que les bosquets se couvrent de feuilles, que les prés verdissent, que les oiseaux chantent doucement le matin dans leur langage et que toute créature se consume de joie, que le fils de la veuve dame de la Déserte Forêt perdue se leva. Cela ne le dérangeait pas de monter son cheval sans mettre de selle. Il prit trois javelots et il sortit, ainsi équipé, de la demeure de sa mère [...].)

1.1 Premier niveau d'intégration : texte inséré-texte insérant

Les cinq premiers vers consignent de nombreux éléments descriptifs inhérents à la *reverdie* (renaissance végétale, chant des oiseaux, allégresse générale), tandis que le récit proprement dit débute avec la mention du *filz a la veve dame*, c'est-à-dire le héros du roman, Perceval le Gallois. Chrétien de Toyes ne se contente pas d'incorporer un

1 Claude Régner. *La Prise d'Orange*. v. 39-42.

2 Ducan McMillan. *Le Charroi de Nîmes*. v. 14-50.

3 Laurence Harf-Lancner et Karl Warnke. *Lais de Marie de France*. v. 57-63.

4 Jean Dufournet. *Adam de la Halle : Le Jeu de la Feuille*. v. 54-174.

élément poétique dans la trame narrative, il réutilise également la thématique spatio-temporelle du genre dans une intention symbolique, afin de signifier l'émancipation du *nice*, qui semble puiser dans le renouveau printanier la résolution de réveiller le chevalier qui sommeille en lui. Au niveau relationnel de texte inséré à texte insérant, le *topos* se trouve sous la dépendance thématique de la narration qui le « refonctionnalise »² dans un but signifiant.

De plus, le *topos* fait état d'une certaine labilité morphologique qui plaide en la faveur d'une intégration syntagmatique pertinente. Assimilée par les octosyllabes narratifs jusqu'à n'être plus que la proposition régissante d'une complétive annonçant le départ du héros pour la chasse, la topique est fondue dans le texte insérant et n'instaure de fait aucune discontinuité dans le déroulement de la phrase. Au premier niveau de la relation, le *topos* se caractérise donc par ses capacités d'incorporation thématique et syntaxique.

1.2 Deuxième niveau d'intégration : texte insérant-textualité englobante

Ce *topos* est, dans un sens très littéral, un lieu commun à l'auditeur et au conteur, un endroit familier où les deux complices se retrouvent pour exhumer un « modèle doté d'une puissance formalisatrice exemplaire »³, qui fait entrer « délicieusement le texte dans un ensemble connu »⁴. Ainsi, l'ouverture du roman fait retentir dans la mémoire de l'auditeur/lecteur l'ensemble des poèmes de sa connaissance, dont les exordes sont tout entiers construits autour de ce même motif. La topique printanière conserve chez Chrétien la fonction inaugurale dont elle dispose dans les *reverdies*, mis à part qu'elle ne génère pas l'évocation des préoccupations amoureuses d'un poète, mais le départ d'un jeune novice pour l'aventure chevaleresque. Au palier de la relation texte insérant-textualité, l'expression topique de ce cadre *reverdisant* se présente donc comme une microstructure thématique remplie de possibilités expressives, réutilisée à l'infini dans

1 Jean Dufournet et Andrée Meline. *Le Roman de Renart*. Par exemple à la branche I, v. 11-15.

2 Cf. *supra* citation de Zumthor, p. 22-23.

3 Jean-Jacques Vincensini. *Motifs et thèmes*. p. 14.

4 Paul Zumthor. « L'oubli et la tradition ». p. 111.

divers contextes. L'usage d'un tel *topos* suggère donc une textualité externe mais efficiente, qui relie la narration à cet univers de références virtuelles préexistant à toute actualisation d'un discours individuel. Cela implique également que la lecture, appelée, autant que possible, à appréhender cet ailleurs du texte, reste soumise aux contraintes d'une « stratégie englobante », qui a pour principe, selon la formule de Jacques Fontanille, « la domination et la compréhension des états de choses, et [qui] n'accorde de la valeur qu'à leur ensemble cohérent, à leur *totalité*¹ ». Ainsi, le regard du lecteur se porte sur le *topos*, et, au-delà, embrasse à travers lui tout « un univers de référence à la fois imaginaire et verbal². » Jusque-là, nous ne faisons donc que suivre la conception zumthorienne de la littérature médiévale.

2 La relation instaurée par l'insertion lyrique

Cependant, les « interpolations lyriques » nous invitent à concevoir une tout autre dialectique texte inséré-texte insérant, et par conséquent texte-insérant-textualité. Le deuxième exemple, soumis ici en contrepoint du premier, est emprunté au répertoire des insertions lyriques du corpus étudié. Si n'importe quel poème pouvait servir la comparaison en cours, notre choix s'est porté sur une pièce lyrique débutant par l'une de ces fameuses topiques printanières, ce qui ajoute un quatrième maillon à la chaîne de dépendances, constituée désormais des unités *topos* (printemps), *poème* (le texte inséré insérant le *topos*), *texte insérant* (le roman), et enfin, *textualité englobante* (la tradition). Voici donc la pièce retenue pour la démonstration accompagnée des octosyllabes narratifs contigus :

N'orent pas chevauchié grant piece
quant uns niés l'envesque dou Liege,
qui mout se set biau deporter,
conmença cesti a chanter :

*Or viennent Pasques les beles en avril.
Florissent bois, cil pré sont raverdi,
cez douces eves retraient a lor fil,*

1 Jacques Fontanille. *Sémiotique et littérature*. p. 51.

2 Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 82.

*cil oisel chantent au soir et au matin.
Qui amors a, nes doit metre en oubli.
Sovent i doit et aler et venir.*

.
.

*Ja s'entr'amoient Aigline et li quens Guis.
Guis aime Aigline, Aigline aime Guion [...]¹.*

Ceste n'est pas tote chantee,
uns chevaliers de la contree
dou parage de Danmartin
commença cest son poitevin [...]² (v. 5184-5211)

(« Ils n'avaient guère chevauché quand un neveu de l'évêque de Liège, qui était un habile et joyeux compagnon, commença à chanter cette chanson :

*“Voici Avril et les Pâques si belles.
Les bois fleurissent, les prés reverdissent,
les claires eaux retournent à leur lit
et les oiseaux chantent soir et matin.
Quand on aime, on ne doit pas oublier
de visiter très souvent son amour.
[...] Ah ! qu'ils s'aimaient, Aigline et le comte Guy !
Guy aime Aigline et Aigline aime Guy [...]”*

Avant même la fin de la chanson, un chevalier de la contrée, appartenant à la famille de Dammartin, commença cette mélodie poitevine [...]³. »)

Il s'agit de la quarante-quatrième insertion de la *Rose* de Jean Renart, qui en compte au total quarante-huit. Passons rapidement sur le registre problématique de cette insertion : le motif propre à la *reverdie* semble nous faire entrer dans l'univers du grand chant lyrique, mais l'irruption de sujets extérieurs à l'acte de l'énonciation invalide cette première impression. Félix Lecoy, apparemment sans grande conviction, estime que cette « pièce peut, à la rigueur, être considérée comme une *chanson d'histoire* [i. e. : *chanson de toile*], bien que le caractère en soit moins marqué puisque que le décor de la “chambre as dames” n'y est pas rappelé⁴. » Laissons de côté les problèmes registraux

1 Afin d'aller à l'essentiel, nous écourtons cette citation lyrique qui occupe deux strophes dans le roman.

2 Suit ici une seconde insertion lyrique.

3 *Le Roman de la Rose*. Traduction en français moderne par Jean Dufournet, Jacques Kooijman, René Menage et Christine Tronc. p. 103-104. Signalons en ce début de travail que la présence de guillemets encadrant une traduction signale que celle-ci n'est pas de notre cru.

4 Félix Lecoy. *Le Roman de la Rose*. p. XXV.

afin de nous concentrer davantage sur les différentes relations d'enchâssements matérialisées dans ce passage, en commençant par les unités insérées les plus réduites.

2.1 Premier niveau d'insertion : chanson insérée-texte insérant

La topique printanière est, cette fois, intégrée dans un cotexte poétique, conformément à la phraséologie courtoise qui prescrit un abandon au lieu commun, davantage qu'un épanchement spontané du cœur. D'où peut être l'impression de grisaille qui se détache aujourd'hui de la lecture d'un répertoire dont les textes nous semblent tous identiques, à nous autres modernes qui avons oublié, comme le souligne Dragonetti, que « les mots de la chanson avaient une valeur d'appel qu'ils ont perdue aujourd'hui » de sorte que n'y « trouv[ant] plus en nous de réponse à l'idéal qui les habite, nous n'y voyons que poncifs et nous nous étonnons de leur succès d'autrefois¹ ». Cet appel à un idéal lancé par les mots, c'est bien évidemment ce lien solidarissant le texte et l'intertexte qui est au cœur de la réflexion engagée ici.

Or, le lieu commun, tout comme la chanson qui l'englobe n'étant pas, à proprement parler, intégré dans la narration, comme c'est le cas dans *Perceval*, nous parlons, cette fois, d'« insertion », et non d'« intégration ». La chanson surgit, en effet, sur l'axe syntagmatique du récit, verticalité irréductible refusant d'être absorbée par lui. Matériau dur projeté sur un fond romanesque à l'appétit féroce, parfois même identifiée en tant que discours d'un auteur autre², elle résiste à son ingestion et préserve sa forme originelle, pure et dépendante. Deux indices perceptibles à plusieurs niveaux de manifestation de l'objet-texte rendent compte de telles propriétés :

1. au niveau textuel, l'usage constant de formules introductives (cf. notamment, l'itération de déterminants démonstratifs venant appuyer, en amont et en aval de la chanson, la présentation d'un objet allogène qui ne saurait se confondre avec la narration) tracent une nette démarcation entre l'énoncé narratif et l'énoncé lyrique;

¹ Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères*, p. 542.

² La plupart des strophes courtoises de la *Rose* sont précédées du nom de leur auteur.

2. au niveau de la performance, les insertions se détachent du phrasé narratif sur la base d'une intensité perceptive du fait qu'elles sont conçues à l'origine pour être chantées¹. De même, les schémas rimiques et versificatoires spécifiques de la chanson occasionnent le plus souvent une rupture supplémentaire avec les octosyllabes narratifs.

A la différence du *topos*, l'insertion lyrique accède à la dignité d'un texte transparent à lui-même, imposant son contenu au texte insérant qui doit, au sens propre, « faire avec », c'est-à-dire construire un signifié homogène avec le fragment lyrique. L'énonciation manuscrite ou orale alloue à la citation une existence qui lui est propre, et qui lui commande d'interagir au service d'une totalité signifiante. L'insertion lyrique suggère donc de faire coïncider le lyrique et le narratif, c'est-à-dire deux types d'énoncé qui, n'ayant pas pour fonction première de cohabiter, sont doués à l'origine d'une autonomie sémiotique. Chrétien de Troyes, lui, n'a pas de tels soucis en tête : le *topos*, à l'instar de la citation, provient d'un ailleurs, certes, mais on ne peut exiger de ce dernier qu'il soit cité à la lettre, puisque sa forme originelle reste inaccessible, ce qui signifie que l'on peut le modeler à son gré pour le faire entrer dans la trame romanesque où il finit, littéralement, par se fondre. L'insertion lyrique, elle, sauf de très rares incartades, est citée *textuellement* (dans la mesure, bien entendu, où le mot « textuellement » renvoie, au Moyen Âge, à des duplications approximatives dues à la diffusion de toutes cultures orales).

2.2 Deuxième niveau d'insertion : texte insérant – textualité insérante

Le niveau de relation texte insérant-textualité signale une divergence supplémentaire avec le *topos*. La chanson est certes constituée de *topoi*, qui sont autant de manifestations d'un arrière-plan traditionnel, mais la saillance du poème sur le fond narratif nous contraint, cette fois, à adopter une stratégie de lecture élective définie, en ces termes, par Jacques Fontanille :

¹ Cette affirmation sera toutefois nuancée ultérieurement : voir p. 164-81.

« La stratégie *élective* recherche, parmi tous les aspects, le « meilleur exemplaire » possible, celui dont l'éclat dispense de chercher plus avant, car il vaut pour tous les autres; dès lors, l'aspect « élu » retiendra l'attention, et *focalisera* le discours; le principe qui guide en sous-main une telle stratégie est celui du *choix* : sélectionner et focaliser pour connaître et agir. La valeur requise est ici la *représentativité* ou l'*exemplarité*¹.

Le regard du lecteur se trouve donc, à présent, attiré par cet « élu » lyrique « dont l'éclat dispense de chercher plus avant », dans un intertexte traditionnel, désormais coupé de l'œuvre. En outre, et bien que cela semble de prime abord aller contre l'intuition première, les insertions lyriques ne témoignent pas de l'allégeance de l'écrivain à cette fameuse totalité virtuelle, dont la présence impérieuse réduit considérablement les marges de manœuvre individuelles, mais elles s'apparentent davantage, selon un point de vue opposé à celui de Zumthor, à une entreprise de défragmentarisation, car elles substituent à la textualité virtuelle un et un seul texte ayant valeur de *représentativité*. Les errances du lecteur dans le monde à jamais inachevé de la tradition se muent avec l'insertion en un parcours balisé ayant un début et une fin. Par conséquent, la citation lyrique impose un univers fictionnel particulier, réduisant ainsi les associations possibles véhiculées par la topique médiévale. Le *topos* nous montre une tradition active ; l'insertion, une tradition passive. Dans le premier cas, l'intertexte travaille le texte, dans le second cas, deux textes travaillent de conserve.

De même, en tant qu'entité exemplarisée refusant de fusionner avec le texte d'accueil, l'insertion lyrique, contrairement au *topos*, stabilise les fluctuations internes de la tradition en découpant dans sa masse *un* poème. Cette extraction souligne sans aucun doute un regain d'intérêt pour des pièces lyriques, et témoigne de la prise de conscience inédite d'un patrimoine poétique. Les romans farcis jouent à ce titre un rôle de conservation important pour la philologie moderne. Ce sont des musées qui rassemblent des pièces ayant acquis soudainement aux yeux des médiévaux une valeur nouvelle. Ainsi, avec l'apparition des insertions, commence l'ère des collectionneurs ! Il est d'ailleurs symptomatique que l'on puisse aujourd'hui avoir connaissance du registre de la « chanson de toile » grâce aux œuvres narratives qui, en insérant certaines d'entre elles, purent ainsi les préserver de l'oubli. Il est révélateur aussi que le siècle qui vit naître le procédé inauguré par Jean Renart soit également celui des chansonniers et des

¹ Fontanille. *Op. cit.*, p. 51.

réécrits de vie des troubadours. Tout cela confirme qu'une nouvelle forme de vie textuelle subvertit le discours désontologisé de la tradition pour faire apparaître une figure qui, dès lors, n'aura de cesse de hanter les productions écrites, celle de l'écrivain. Or, c'est seulement durant le XIII^e siècle, ainsi que cela a été démontré avec insistance par Michel Zink, que l'association entre écriture et écrivain commence à faire figure de pléonasme : enfin le texte a le « droit d'être sa propre source » car il n'a « besoin de nulle autorité hors la sienne¹. »

1.3.2.2 UNE INTENTIONNALITÉ COMMUNE À DEUX RELATIONS DISTINCTES

Étant donné que l'insertion lyrique et le *topos* ne peuvent se comprendre que dans la relation qu'ils entretiennent avec un texte hôte, et au-delà, avec cette autorité qu'est la tradition, nous pouvons envisager une synthèse des dépendances manifestées, de part et d'autre, sous un éclairage méréologique.

1 Les schèmes opposant le topos et l'insertion

Dans la perspective d'une ontologie matérielle esquissée par Jean-François Bordron², le *topos*, et le poème inséré, tous les deux pris comme entités textuelles, se transforment en *objet*³ sous le régime d'une *intentionnalité schématique*. Disons, pour être plus précis, que le point de vue de Zumthor, et plus généralement celui de la critique médiévale, envisage l'objet-*topos* et l'objet-interpolation selon des règles inhérentes à un système intentionnel qui relève d'un ensemble de schèmes. L'objet soumis à une logique schématique répond à « des règles du type : avoir un bord, se

1 Michel Zink. « Une mutation de la conscience littéraire. » p. 5.

2 Jean-François Bordron. « Les objets en parties ».

3 « Objet » doit s'entendre chez Jean François Bordron dans le sens philosophique du terme : « [s]i nous supposons un monde (réel ou idéal), les entités qui le composent peuvent être prises comme des corrélats d'actes intentionnels. Pour cette seule raison, elles seront dites des *objets*. Cela vaut aussi bien pour les idéalités, les phénomènes du monde, les états mentaux ou les entités syntaxiques qui ont pour nom « objet » dans les grammaires. Nous dirons de ce fait qu'une entité devient un objet quand elle est soumise à une *règle d'intentionnalité*. » *Ibid.*, p. 51.

détacher d'un fond ou plus généralement sur un champ d'existence, avoir une intensité perceptive (lumineuse, tactile) etc¹. » Ainsi « [u]ne fleur se détache sur un fond (un pré, une tapisserie) ; elle suppose un espace déterminé (par exemple par le cadre d'un tableau), une forme (l'espace délimité par son propre contour), etc¹. » Trois règles schématiques sont ici explicitement mentionnées (mais d'autres sont concevables), et rendent possible la transformation de l'entité en objet : la saillance, la frontière et la forme.

Transposée dans le domaine textuel étudié, cette illustration implique une homologation au terme de laquelle la fleur pourra figurer le *topos* ou l'insertion lyrique ; le fond, l'œuvre narrative. Par conséquent, le triptyque de corrélats retenu ci-dessus pour transformer l'entité florale sera appliqué à nos objets textuels afin de mieux les distinguer :

Critères schématiques	Objets textuels	
	<i>Topos</i>	Insertion lyrique
Saillance	-	+
Frontières	-	+
Forme	-	+

Les critères schématiques sont corrélés, l'un étant présupposé par l'autre. Ainsi le *topos*, intégré à la syntaxe narrative, ne dispose pas de frontières nettes (*frontières* -) lui permettant de se détacher d'un fond (*saillance* -) ce qui le prive également d'une consistance formelle (*forme* -). L'insertion en revanche fait saillance sur le fond narratif (*saillance* +), et ses contours bien délimités (*frontière* +) lui imposent une certaine forme (*forme* +).

Il est, à cet égard, remarquable que la toute première description connue du procédé de l'insertion recoure à des images dont la structure iconique s'organise selon ces trois critères schématiques. Nous voulons parler des métaphores textiles employées dans les premiers vers de la *Rose* :

¹ *Ibid.*, p. 51.

[...] aussi com l'en met la graine
 es dras por avoir los et pris,
 einsi a il chans et sons mis
 en cestui *Romans de la Rose*,
 qui est une nouvele chose
 et s'est des autres si divers
 et brodez, par lieus, de biaux vers
 que vilains nel porroit savoir². (v. 8-15)

(« [...] comme on imprègne de teinture rouge les vêtements pour qu'on les admire et les prise, ainsi a-t-il inséré [l'auteur] des chansons et leur musique dans ce *Roman de la Rose*. C'est une œuvre originale, si différente des autres, si bien tissée çà et là de beaux vers, qu'un rustre ne saurait l'apprécier³. »)

L'entité qu'est l'interpolation devient, sous la plume de Jean Renart, un objet sous le régime d'une *intentionnalité eidétique*, définie, dans le domaine de l'ontologie matérielle, comme une règle déterminant « les objets comme anticipés en vue d'une perception possible⁴. » L'insertion se transforme ainsi successivement en deux objets relevant du domaine textile (le choix de ces images témoigne peut-être de l'essor de l'industrie dans ce secteur au XIII^e siècle dans le nord-est de la France). La première image est celle d'un vêtement rempli de graines de teintures. La traduction de Dufournet que nous mentionnons ne rend pas exactement compte du procédé car elle inverse le rapport contenant-contenu. Ainsi que l'a fait remarquer Nancy Jones, la technique évoquée par Jean Renart ne consiste pas à teindre les vêtements en les immergeant dans du colorant, mais à les imbiber progressivement de rouge en disposant des « graines » colorantes à l'intérieur des linges⁵. La figure attendue est donc une tache rouge en extension spatiale sur un fond blanc, c'est-à-dire une figure caractérisée par les critères schématiques *saillance*, *forme*, et *fond*. La deuxième image, elle, illustre davantage les schèmes « frontière » et « fond » : la broderie par définition est un ouvrage de couture

1 *Ibid.*, p. 52.

2 Lecoy, *op. cit.*

3 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 7.

4 Bordron, *op. cit.*, p. 51.

5 Pour la médiéviste, la couleur de la teinture permet également d'associer le résultat obtenu sur les vêtements avec la rose rouge dessinée sur le corps de Liénor : « [I]nes 8 and 9 of the prologue do not give the common image of *immersing* the cloth in dye (contrary to the translation by Dufournet et al. which renders the phrase "com l'en met la graine / es dras" as "comme on imprègne de teinture rouge / les vêtements"). Rather, they refer to putting the grain (scarlet dye) *into* the cloth, as if marking it - an image that recalls the red rose on Liénor's thigh. » Nancy A. Jones. « The Uses of Embroidery in the Romances of Jean Renart ». p. 164.

obtenue en brodant un motif sur un tissu, c'est-à-dire en disposant des frontières séparant une figure d'un fond.

La métaphore renardienne illustre donc parfaitement nos deux objets textuels qui s'opposent selon la série des schèmes corrélés *saillance, frontière, fond*. L'insertion lyrique est une tache rouge tranchant sur un fond blanc¹, à la différence du *topos*, qui en tant que paradigme aplati sur l'axe syntagmatique, dépourvu de forme et de frontière, ferait songer davantage au monochrome *carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch. Or, compte tenu de la relation de dépendance que ces deux objets entretiennent avec leurs limites, il est possible de les considérer comme relevant de la catégorie partie / tout subsumée par l'ontologie formelle. Le *topos* et l'insertion vont donc être appréciés, dans les lignes qui suivent, selon les *dépendances*¹ distinctes que chacun d'eux entretient vis-à-vis du fond narratif.

2 *Les dépendances topos-texte insérant et insertion lyrique-texte insérant*

Les deux entités textuelles devenues, selon une logique schématique, des objets antagonistes manifestent en effet différents types de dépendances vis-à-vis du texte subsumant.

2.1 Deux dépendances distinctes

Il existe deux types de dépendance, et nos objets semblent illustrer chacune d'entre elles : la dépendance *liée* et la dépendance *libre*. Jean-François Bordron précise la typologie en ces termes : « [u]ne dépendance est liée lorsqu'elle réunit plusieurs

¹ Ouvrons une parenthèse pour dire que l'on trouve dans le roman plusieurs figures visuelles déclinant les effets contrastifs résultant de la coprésence du rouge et du blanc. Ainsi, le cheval de parade de Guillaume est la plus belle monture jamais vue, car sur sa robe, blanche comme la neige fraîchement tombée, se détache le rouge vermeil de son tapis de selle (v. 2494-99) de sorte que *li blans ist de la rougeur* (« le blanc tranchait sur le rouge »). De même, la particularité anatomique de Liénor est jugée extraordinaire par sa mère qui affirme que jamais l'on ne vit telle merveille

comme de la rose vermelle
desor la cuisse blanche et tendre. (v. 3364-65).

parties d'un tout éidétiquement² inséparable » ; [u]ne dépendance est libre entre deux parties d'un tout si elles sont éidétiquement séparables ».

Le *topos* et l'insertion entretiennent donc des relations distinctes avec le texte d'accueil :

1. en tant qu'objet dépourvu de frontière, en tant que texte dont la syntaxe et la thématique se fondent dans le récit, en tant que discours d'une tradition rapportée dans ce qui se rapprocherait du style indirect libre, le *topos*, contrairement à l'insertion lyrique, rejoint la structure iconique d'un objet entretenant un type de dépendance *liée* ;
2. en tant qu'objet doué d'un bord et perçu avec une certaine intensité auditive, en tant que discours préexistant rapporté au style direct par des formules de sens monstratif, l'insertion lyrique, contrairement au *topos*, rejoint la structure iconique d'un objet entretenant un type d'indépendance *libre*.

Le deuxième type de dépendance est au cœur de nos préoccupations. Nous choisissons donc d'abandonner ici la relation impliquée par la fusion du *topos* et du texte, afin de nous concentrer sur la dépendance libre qu'affichent les poèmes lyriques à l'égard des œuvres narratives.

2.2 La dépendance liant l'insertion et son texte d'accueil

D'un point de vue méréologique, les dépendances libres donnent lieu soit à des entités *homéomères*, soit à des entités *anhoméomères*. La distinction, nous apprend Jean-François Bordron, vient d'Aristote qui distinguait dans son *Histoire des animaux*, les parties du corps incomposées (« les chairs se divisent en chairs »³), et ses parties composées (« la main, par exemple, ne se divise pas en mains, ni le visage en visages »⁴). La première catégorie d'objets forme les homéomères ; la seconde, les

1 Nous restons fidèles à la terminologie de Jean François Bordron qui appelle *dépendance* « toute relation entre parties d'un tout ou entre tout et parties. » Bordron, *op. cit.*, p. 53.

2 L'adverbe est employé dans son sens phénoménologique et présuppose un objet doué d'une structure iconique.

3 Aristote. *Histoire des Animaux*. p. 486. Cité par Bordron, *op. cit.*, p. 54.

4 *Ibid.*, p. 54.

anhoméomères. Or, l'énoncé lyrique et la narration partagent ce point commun : ils forment un tout décomposable en autre chose qu'eux-mêmes. Il va de soi qu'une insertion ne se décompose pas en insertion, pas plus que l'œuvre narrative insérante ne se décompose en œuvre narrative. Qu'est-ce qu'un texte, en effet, d'un point de vue purement objectal, qu'il soit lyrique ou narratif ? Avant d'être une synthèse signifiante, un texte est d'abord, pour ce qui nous concerne, une suite d'unités observables de dimensions plus réduites, c'est-à-dire une concaténation de morphèmes doués d'un contenu spécifique qui est le sémème.

En outre, les anhoméomères peuvent être classifiés à leur tour selon plusieurs critères mis au point par Jean-François Bordron. Nous réservons cependant un sort tout particulier au premier critère en raison de l'éclairage qu'il projette sur les objectifs que doit, selon nous, se fixer une description des insertions. Ce premier critère établit une distinction entre « les tous ayant toutes leurs parties du même genre et les tous possédant différents genres de parties ». En voici une illustration prise, par le sémioticien, dans le domaine animalier :

« [...] un vol d'oiseaux est fait d'oiseaux et donc de parties du même genre (mais pas nécessairement de la même espèce). A d'autres égards, un vol d'oiseaux peut être composé de parties appartenant à des genres distincts (œil, plume, patte, etc.). On suppose donc une variabilité éidétique qui puisse faire passer le même objet d'une catégorie à une autre¹. »

Ainsi que cela est explicité par la typologie rastierienne, un sémème a une existence relative à ses traits spécifiques et à sa classe générique (*micro-*, *méso-* ou *macro-*)². Dans une logique purement sémantique, les sémèmes d'une œuvre ne peuvent relever d'un même genre³. La strophe lyrique présentée plus haut se décompose, par exemple, en sémèmes relevant de genres différents, et indexables sur des dimensions distinctes : 'bois', 'pré' s'indexent sur le //végétal// ; 'oisel', sur l'//animal// ; 'Aigline', 'quens', 'Guis' sur l'//humain//. On suppose donc, pour le dire à la manière du sémioticien, une variabilité sémantique qui puisse faire passer ces objets-sémèmes d'une catégorie à l'autre (par exemple, dans un énoncé comme « Guis

1 *Ibid.*, p. 55.

2 Pour une présentation détaillée de cette classification, voir p. 48-49.

3 Prétendre le contraire signifierait que l'on puisse construire une isotopie générique unique, ce qui est possible au palier de la phrase mais fortement improbable au palier du texte.

est un drôle d'oiseau », 'oiseau' échange son sème inhérent //animal// contre un sème afférent //humain//).

Le texte entourant l'insertion lyrique est lui-même un tout composé d'objets-sémèmes s'indexant sur des classes génériques diverses et variées. Répondant, l'un envers l'autre, à un rapport de dépendance libre, l'énoncé lyrique et l'énoncé narratif possèdent différents genres de parties qui vont œuvrer de conserve donnant lieu à plusieurs *recouvrements*¹ sémantiques possibles. Ainsi, toujours à propos de la chanson insérée dans la *Rose*, la phrase narrative introduisant l'insertion comporte plusieurs sémèmes indexés sur la dimension //humain// ('niés', 'envesque', 'chanter', etc.) composant les parties d'un tout narratif ayant des parties communes avec le tout lyrique et formant ainsi une isotopie macrogénérique². Cependant les échanges sémantiques lyrico-narratifs ne sont pas équitables dans le sens où ils ne s'influencent pas l'un l'autre équivalement. Figure lyrique tranchant sur un fond narratif pour toutes les raisons que nous avons évoquées plus haut, l'insertion bénéficie d'un gain d'attention, qui a pour effet de produire un tri des contenus narratifs adjacents, conditionnant ainsi fortement l'impression référentielle globale à la faveur d'une réaction du lyrique sur le narratif.

1.3.3 Programme de recherche

Avant de formuler de nouvelles pistes de recherche, une synthèse des disparités opposant le *topos* et l'insertion nous semble nécessaire.

1 « La notion de "*recouvrement*" est définie comme le fait, pour deux parties, d'avoir au moins une partie en commun. » *Ibid.*, p. 55.

2 C'est un type de recouvrement que Jean-François Bordron isole parmi cinq autres possibles : « [i]l existe au moins une partie commune avec une autre. » *Ibid.* p. 55.

1.3.3.1 SYNTHÈSE

Il n'est pas question, bien entendu, de revenir sur la fragmentarisation de l'art médiéval, mais nous tenons à relancer la discussion concernant le rôle de la citation sur ce point précis. Nous posons, en effet, comme principe que si les *topoi* sont révélateurs d'un art soumis à une tradition, les insertions lyriques, elles, semblent participer à une valorisation du travail personnel de l'écrivain. Ainsi, nous avons constaté que les deux énoncés s'opposaient, tout d'abord, du point de vue de leur relation avec le texte d'accueil. Tandis que l'un coule sa syntaxe et son contenu thématique dans le moule du récit, l'autre se présente comme un discours distinct de l'énoncé hôte, occasionnant avec celui-ci une rupture soulignée par de nombreux indices pertinents à l'écrit comme à l'oral, de sorte qu'il ne saurait être confondu avec les octosyllabes narratifs.

L'insertion et le *topos* sont, par conséquent des *objets* textuels bien différents, dans la mesure où chacun d'entre eux donne lieu à des schématisations antagonistes. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si la première description du procédé de l'intercalation recourt à l'image d'un habit s'imbibant progressivement de colorant rouge. Tranchant sur la trame du tissu narratif, l'insertion bénéficie donc d'un pouvoir de captation qui impose un discours unique au détriment de la prolifération des textes reliés au *topos*. Narration et *topos* forment donc un tout, tandis que la narration et l'insertion constituent deux tous dont les parties minimales communiquent entre elles. À la différence du *topos*, l'insertion est un fragment de tradition figé qui intercepte les regards portés sur l'arrière-plan culturel, et qui implique, en revanche, que l'on fasse coexister deux univers fictionnels.

Contrairement à ce que Zumthor laisse entendre, les insertions lyriques signalent donc, selon nous, l'avènement de ce que nous serions tentés d'appeler, si nous ne craignons d'abuser des génitifs, « le début de la fin de l'ère du fragment », ce qui correspond chronologiquement avec ce que Zink nomme, lui, « le premier siècle d'existence du roman français¹. » Par conséquent, pour reprendre la formule préliminaire, les romans farcis semblent détacher un peu plus le bras de l'auteur de

¹ Michel Zink. *La subjectivité littéraire*. p. 43.

l'épaule d'une *auctoritas* qui donne des signes d'affaiblissements croissants tout au long d'une période durant laquelle apparaissent les premières manifestations de la subjectivité littéraire. Il faudra cependant entrer dans les détails d'une analyse textuelle précise afin de placer cette intuition sur la voie menant à une argumentation scientifique.

1.3.3.2 QUESTIONS EN SUSPENS

Le procédé de l'insertion, disions-nous, implique que l'*on* fasse coexister deux univers fictionnels, mais cela appelle deux questions supplémentaires : comment coexistent-ils et qui est ce « on » ? Jusqu'à présent, on ne s'est pas vraiment soucié de savoir de quelle manière interagissaient les énoncés lyrico-narratifs sur un plan formel. Soit que l'on loue l'adresse d'un auteur pour son habileté à insérer la bonne pièce au bon endroit, soit que l'on déplore l'artificialité du procédé, jamais il n'a été question d'identifier rigoureusement les éléments textuels reliés entre eux. Or, il nous paraît indispensable, avant d'évaluer les effets de sens produits par le procédé, d'examiner en détail ce qui transite d'un texte à l'autre.

D'autre part, pour la critique médiévale, la sanction du savoir-faire porte manifestement sur l'auteur, que l'on jugera pour ses capacités à harmoniser des ensembles textuels disparates. Comme nous serons amené à le constater par la suite, un tel préjugé épistémologique conduit inévitablement les exégètes à décider d'un sens univoque résultant d'une synthèse aprioristique des contenus lyriques et narratifs. Par ailleurs, le résultat de cette quête d'un sens supérieur délivré par l'auteur s'avère globalement déceptif. Les propos désabusés de ceux qui se sont penchés sur le problème sont d'ailleurs assez éloquents. Dernièrement, Cristina Álvares était forcée de conclure à l'échec des diverses tentatives pour faire coïncider les « logiques respectives » des mondes narratifs et lyriques¹. Cela n'est cependant guère étonnant, car à trop vouloir guetter le moindre signe d'une signification préméditée ou d'une conscience créatrice,

¹ Álvares, *op. cit.* La médiéviste surenchérit sur des propos tout aussi désabusés de Nancy Vine Durling : « song and narrative are often at odds ».

on finit par perdre de vue les prudents enseignements d'une sémantique des langues naturelles soucieuse de tenir compte de l'ambiguïté des discours¹. L'auteur n'est donc pas le meilleur interprète de son œuvre, d'autant plus dans des textes comme les nôtres, où l'on entend plusieurs voix participer à la construction de l'édifice romanesque. Par conséquent, nous serions tentés de supposer que les lecteurs, autant que les auteurs, sont appelés à construire, à partir de ces saillances lyriques, un sens isotope avec l'œuvre narrative. Ainsi, la *Rose* et ses épigones sont comparables à des textes labyrinthiques, évoqués par François Rastier, qui « attirent et égarent sans fin le lecteur. Pour qui veut les décrire, ce n'est pas “la bonne voie” qui importe, mais le labyrinthe lui-même². » Par conséquent, la démarche ne vise pas à atteindre le sens « profond » de l'œuvre mais à discerner dans ces hybrides textuels la diversité des parcours interprétatifs possibles, et à les ordonner selon des critères de plausibilité.

Cependant, l'émancipation auctoriale fait ici pressentir un nouveau paradoxe : voici notre auteur tenté de se délivrer du poids de la tradition, capter l'attention sur la technique littéraire nouvellement élaborée, tout en revendiquant avec force, comme effrayé de sa liberté nouvelle, une autre autorité que la sienne. La voix de l'auteur émerge donc du flux continu de la tradition prenant le risque de se perdre à nouveau dans la plurivocité des interprétations possibles. Bref, il faudra tenter d'évaluer la place exacte du romancier dans cette opération de préservation de textes lyriques anciens.

Il ressort de ce préambule trois groupes solidaires de questions qui tisseront le fil directeur de cette étude.

1. Le premier a trait à l'effet de présence accrue de l'insertion. Que les auteurs aient manifesté quelque talent ou non pour faire coïncider ces « logiques respectives » importe peu. Là où le *topos* s'efface en vertu de critères schématiques négatifs, la citation, elle, s'impose selon des schèmes opposés, et capte l'attention qui se reporte ensuite sur la narration environnante, afin de détecter des points de convergence. Le roman farci introduit donc selon nous une expérience de lecture singulière imposant de participer activement à l'élaboration d'un sens plus que jamais ouvert de l'œuvre. Mais

1 François Rastier suggère notamment que « la polysémie des signes, l'ambiguïté des phases, la plurivocité des textes » sont des fondamentaux de la sémantique des langues naturelles qui invalident toute démarche visant à saisir immédiatement *un* sens. François Rastier. *Sémantique interprétative*. p. 210.

2 François Rastier. *Sens et textualité*. p. 179.

à quoi ressemblent ces relations qui s'instaurent parfois à l'insu de l'auteur ? Quels sont donc les résultats possibles d'une stratégie de lecture élective imposée par la saillance du morceau lyrique sur le fond narratif ? En outre, si ces résultats sont pluriels, de quels moyens dispose l'interprète pour les ordonner de manière à distinguer ceux qui donnent lieu à un gain de sens ?

2. Le second groupe de questions concerne la conciliation des autorités se substituant à la dialectique de la tradition et de l'auteur. En insérant une citation dans un cotexte plutôt qu'un autre, l'écrivain médiéval devient localement l'interprète d'un texte préexistant. Or, la découverte d'une heureuse pluralité de lectures possibles doit-elle renvoyer l'auteur à la place d'écrivain qui lui était réservée durant une période d'hégémonie traditionnelle ? Sur quelles indications peuvent se fonder les lecteurs afin de repérer, au milieu de la pluralité des interprétations possibles, les associations lyrico-narratives ? Autrement dit, de quels types d'indices dispose le lecteur pour permettre de sélectionner une relation pertinente entre les contenus narratifs et lyriques ?

3. Le troisième questionnement porte sur la construction spécifique des romans de notre corpus. En faisant pousser leur œuvre sur le terreau fertile d'une collection de pièces lyriques, les auteurs semblent découvrir un patrimoine littéraire qu'ils eurent longtemps sous les yeux sans paraître le voir pour autant. Mais cette récupération de poèmes préexistants ne sert-elle pas avant tout à revendiquer l'originalité d'un faire artistique qui participe à l'ébauche du roman moderne qui prend forme au XIII^e siècle ? Ne peut-on d'ailleurs penser que l'on a la chance d'assister avec l'apparition de ces premiers romans farcis à la naissance d'un genre, littéraire donc, avec ses règles discursives et ses pratiques sociales propres ?

Telles sont les préoccupations qui seront incessamment reformulées derrière les analyses et observations éparses qui vont prendre place dans les pages qui suivent. Ce programme devra en outre répondre à deux exigences de recherche indissociables : révéler toute la complexité de l'objet étudié et tenter de participer à la création de connaissances nouvelles. En d'autres mots : *comment* et *pourquoi* les insertions lyriques ? Si les réponses données dans un premier temps, de par l'hétérogénéité des exemples retenus, donneront l'image d'une dispersion désordonnée, gageons que la cohérence recherchée gagnera du terrain au fil des analyses.

INTERPRETATIONS

2 INTERPRETATIONS

Lire un roman insérant des poèmes lyriques revient à détecter les relations possibles entre le contenu lyrique et le contenu narratif. Ce constat nous amène à nous fixer un double objectif : d'une part, élucider le *modus operandi* de la relation, c'est-à-dire identifier méthodiquement les unités textuelles concernées et révéler leur degré d'interaction, d'autre part, retrouver les différents types de construction du sens que cela suppose. La sémantique nous semble appropriée pour franchir les principaux obstacles qui se présenteront à nous car elle pose ouvertement la question du sens, tout en donnant des principes méthodiques pour l'étudier dans les textes.

Tout d'abord, indépendamment du contenu du lyrique et du narratif, ne perdons pas de vue, même si cela semble évident, que ce sont des « mots » qui sont mis en relation. La théorie doit cependant nous permettre d'affiner cette constatation triviale, ne serait-ce qu'en détaillant les composantes qu'embrasse ce terme à la banalité trompeuse. Sans détailler outre mesure les principes de base de toute sémantique componentielle, rappelons que le *morphème* est considéré comme le signe minimal linguistique, ce qui signifie donc qu'un mot est avant tout un groupement de morphèmes. Le contenu du morphème, appelé *sémème*, peut, à son tour, être appréhendé en isolant le ou les *sème(s)* qui le composent, c'est-à-dire les unités de signification minimales permettant d'interdéfinir les sémèmes. Bref, si relation il y a, celle-ci doit instruire une base de signification commune que l'on doit pouvoir restituer en procédant à des analyses sémiques. Toute recherche du sens produit par les interactions lyrico-narratives doit donc nous inviter à découvrir les isotopies produites par la coprésence de l'insertion et de son entour narratif. La sémantique ayant placé la question des récurrences sémiques au premier rang des indices facilitant l'interprétation des textes, elle saura, sans aucun doute, fournir une assise méthodologique solide à nos

propres investigations. En outre, la discipline fournit une réflexion sur les contenus dénotatifs et connotatifs, envisagée selon l'opposition inhérence *vs* afférence, qui nous permettra de coder les différentes interprétations possibles impliquées par la recontextualisation de l'insertion. Un autre principe cher à la sémantique, dont nous souhaitons tirer profit, concerne son approche sur la textualité des genres composites comme le roman l'a toujours été. Refuser de considérer le palier textuel comme une addition d'énoncés nous semble être, en effet, un prérequis indispensable à l'étude de notre corpus qui, bien qu'hybride, ne se résume pas à une succession de séquences.

Ces prolégomènes sémantiques devront donc faciliter le repérage des connexions naissant de la contiguïté du lyrique et du narratif, et nous amener à reconsidérer les attentes de lecture que suppose le type de romans étudiés. Par « lecture », nous entendons deux interprétations distinctes : celle de l'auteur lisant les insertions lyriques, et celle du lecteur lisant le roman insérant. Deux composantes sémantiques complémentaires nous permettront, plus précisément, de cerner, dans deux parties successives, d'une part, les rapports échangés par le poème et le roman, d'autre part les répercussions que ces deux types de lecture ont sur le roman. Nous proposerons enfin en guise de conclusion un éclairage sur le rôle du lecteur à partir des quelques indications fournies par les auteurs eux-mêmes et sur les conséquences que cela implique au niveau de l'interprétation de leurs œuvres.

2.1 INTERPRETATIONS THEMATIQUES

C'est sans doute au niveau thématique que se construisent les relations sémantiques les plus évidentes : celles à partir desquelles la critique a pu, par le passé, juger de la bonne intégration ou non de la pièce lyrique dans son contexte. Comme nous serons amené à le constater dans les exemples qui suivent, les relations les plus nombreuses et les plus évidentes entre texte d'accueil et texte hôte sont structurées par la mise en commun de sèmes génériques identiques. En somme, il s'agira dans un

premier temps d'identifier les isotopies génériques qui régissent les relations entre l'insertion lyrique et la narration.

L'enjeu de cette première analyse est double : du point de vue du contenu, l'éclairage de ces relations sémantiques fondées sur des échanges de classèmes, qui par ailleurs sont en nombre limité, mettra en évidence les préoccupations qui invitent l'auteur médiéval à sélectionner une chanson dans le répertoire lyrique de son temps. Mettre à jour ces isotopies revient donc à comprendre pourquoi un auteur opte pour un poème lyrique en particulier plutôt qu'un autre, l'explication valant par ailleurs pour la grande majorité des cas que nous aurons le loisir de traiter. D'autre part, les lignes qui suivent constituent l'étape initiale d'une étude qui abusera sans scrupule de renvois à la sémantique interprétative de François Rastier. Ce sera donc l'occasion d'entrer dans le vif du sujet en appliquant progressivement les bases de la théorie, quitte à saturer, par la suite, l'analyse du corpus par des références de complexité croissante à la méthodologie sémantique.

Fidèle à une tradition épistémologique relevant de l'empirisme inductif, nous tenterons d'inférer quelques lois générales à partir de l'observation de cas précis d'insertions lyriques : les deux études suivantes composent donc un point de départ heuristique dont seront dégagés quelques principes généraux exploités, en second lieu, par une analyse plus synthétique consacrée à la diversité des interprétations possibles, et mettant en valeur le rôle novateur du lecteur. Deux études de cas constitueront une sorte de mode d'emploi de la lecture des insertions lyriques.

2.1.1 Préambule théorique

Avant de nous livrer à cette première approche empirique de l'insertion, commençons par identifier les éléments de la typologie thématique sous-tendant le principe d'isotopie cher à la sémantique des textes. Nous nous effaçons donc ici provisoirement pour laisser la place au concepteur, François Rastier, qui a consacré une très grande partie de sa réflexion à la théorie sémantique dont cette étude est débitrice.

Ainsi faut-il d'abord s'entendre sur la définition de « thème » afin de pouvoir en distinguer les deux composantes que sont le classème et le sémantème :

Si l'on prend pour thème, comme on fait ordinairement, le contenu d'un lexème (un *sémème*), on pourra préciser les structures de l'univers sémantique décrit en recherchant les récurrences de ses traits génériques (qui constituent son *classème*) et/ou celles de ses traits spécifiques (qui constituent son *sémantème*). Par exemple, l'eau chez Bosco peut être étudiée en tant qu'élément (comme la terre, l'air et le feu, si l'on s'abandonne à une rêverie bachelardienne) et/ou comme porteuse de « qualités » spécifiques, le mouvement, la liquidité, la transparence, par exemple¹.

Le sémème est donc l'unité où se conjoignent deux types de sème : les sèmes génériques et les sèmes spécifiques. Ainsi, pour prolonger l'exemple de l'auteur, l'eau, considérée comme appartenant à un ensemble de catégorie supérieure, dispose d'un sème générique qu'elle partage avec le feu, la terre et le ciel, et que l'on peut dénommer « élément ». Les sèmes spécifiques, comme «le mouvement, la liquidité, la transparence », renvoient, eux, aux qualités du sémème, à ses propriétés. Les sèmes génériques font à leur tour l'objet d'une distinction entre trois types de classes :

Le *taxème* est la classe minimale où les sémèmes sont interdéfinis : par exemple, 'cigarette', 'cigare', 'pipe' s'opposent au sein du taxème //tabac//. Ainsi, le « thème » du tabac dans *Madame Bovary* s'articule notamment sur l'opposition entre 'cigare' (cf. le vicomte, Rodolphe), 'pipe' (cf. Léon, Rodolphe), 'cigarette' (cf. Emma), qui est corrélée, on s'en doute, avec mainte opposition narrative. Ce type de « thème » peut être dit *microgénérique*.

Le domaine est une classe plus générale, qui inclut plusieurs taxèmes. Il est « lié à l'expérience du groupe » (Pottier), en tant qu'il structure la représentation linguistique d'une pratique sociale codifiée. La plupart des indicateurs lexicographiques comme *mar.* (marine) ou *cuis.* (cuisine) sont en fait des désignations de domaines. Étudier un thème comme l'alimentation dans *l'Assommoir* reviendrait à y étudier le domaine //alimentation//. Ce type de thème peut être dit *mésogénérique*.

La dimension est la classe de généralité supérieure. Les dimensions sont articulées entre elles par de grandes oppositions qui traversent les univers sémantiques, par exemple //animé// vs //inanimé//, //animal// vs //humain//, //animal// vs //végétal//. Ces oppositions peuvent être lexicalisées ; par exemple, respectivement, « on » vs « ça », « gueule » vs

¹ François Rastier. *Sens et textualité*. p. 55.

« bouche », « venimeux » vs « vénéneux ». Si un thème correspond à une dimension, on le dit *macrogénérique* : par exemple, l'animalité chez Maupassant constitue un tel thème¹.

En somme, les sèmes génériques se divisent en trois sous-ensembles hiérarchisés entre eux par des grandeurs d'ordre taxinomique discriminées au moyen des préfixes *micro-*, *méso-* et *macro-*². Pour ce qui est des sèmes spécifiques, François Rastier précise qu'ils « ne sont liés à aucune classe déterminée³. « Un sème spécifique, dira-t-il encore ailleurs, est un élément du sémantème⁴, permettant d'opposer deux sémèmes très voisins par une caractéristique propre⁵. » Cela signifie donc qu'à chaque classe générique précédemment décrite pourra correspondre un ou plusieurs sèmes spécifiques, c'est-à-dire des qualités à même de distinguer deux sémèmes entre eux. Ainsi, si l'on reprend les sémèmes 'cigare' et 'cigarette' évoqués plus haut, on peut allouer au premier un sème spécifique afférent⁶ /luxe/ qui le distingue du deuxième⁷. L'isotopie, définie à l'intérieur d'un groupe de sémèmes comme l'itération d'un sème¹, est dite, par conséquent, *générique* si ce sème relève d'une classe, *spécifique* s'il décrit une propriété.

Nous voilà provisoirement armés pour affronter, dans un premier temps, les problèmes relatifs aux relations sémantiques à l'œuvre entre l'insertion lyrique et son cotexte immédiat. Petite parenthèse méthodologique : afin d'isoler les catégories sémantiques communes aux deux énoncés, il nous semble préférable de partir du morceau inséré : les sèmes génériques et/ou spécifiques seront donc extraits, en premier lieu des sémèmes composant la pièce lyrique, puis ils seront comparés aux sémèmes narratifs. La brièveté des genres insérés impose un tel procédé : quel serait l'intérêt de déduire de la narration des classes sémantiques, dont seules quelques-unes se

1 *Ibid.* p. 55-56.

2 Nous profitons de ce bref récapitulatif pour faire un inventaire, destiné à être complété ultérieurement, des normes typographiques adoptées par la sémantique : « signe » ; *signifiant* ; /sème/ ; 'sémème' ; //classe sémantique// ; [contenu suppléé par réécriture].

3 Rastier, *op.cit.*, p. 56.

4 Le sémantème, comme le précise le glossaire qui clôt traditionnellement les ouvrages de l'auteur, renvoie à « l'ensemble des sèmes spécifiques d'un sémème ». Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 275.

5 *Ibid.*, p. 49.

6 La sémantique interprétative nomme *sèmes inhérents* les sèmes qui « relèvent du système fonctionnel de la langue », et *sèmes afférents* les sèmes qui renvoient à « d'autres types de codifications : normes socialisées, voire idiolectales. » *Ibid.*, p. 44.

7 Dans 'cigarette', le sème luxe est en effet neutralisé.

trouveraient réinvesties dans la chanson ? Commencer l'examen des relations sémantiques à partir de la pièce lyrique semble, en effet, constituer une manière de travailler économique. Cette méthode de bon sens repose, en outre, sur une réalité d'ordre génétique qui, notons-le au passage, ne fait que fragiliser davantage la position selon laquelle l'insertion lyrique (dans le cas de rondeaux ou de refrains) ne serait qu'un ornement agréable à entendre. En effet, la pièce lyrique préexiste au texte narratif, ce qui contraint le romancier à adapter sa propre matière afin de donner à l'ensemble une cohérence sémantique ou narrative. Ce faisant, il nous donne à lire dans le cotexte d'accueil sa propre interprétation des vers lyriques : composer un tel type de roman consiste donc à réécrire le contenu de textes cités. A la limite, l'écrivain de roman farci fait figure de critique ! De fait, postuler une orientation qui va de l'insertion lyrique vers la narration² implique que la pièce insérée surdétermine le cotexte narratif, ce qui nous autorise par conséquent à envisager chaque insertion comme un « texte-source » soumis à une interprétation, consignée dans les vers narratifs contigus qui en constituent le « texte-cible. »

Voilà pour les préliminaires méthodologiques. Appliquons-les maintenant aux cas que nous proposons de soumettre à l'analyse afin de mettre en évidence les échanges sémantiques qui relient la pièce lyrique à son entour narratif.

2.1.2 Etudes de cas

Deux extraits seront successivement abordés : l'un est tiré du *Lai d'Aristote*, l'autre de la *Rose*. Chacun d'eux montrera à sa manière comment se nouent les relations thématiques entre roman et chanson, apportant ainsi des réponses à la question, selon

1 Cette rapide définition de l'isotopie ne rend évidemment pas compte de la complexité du concept. Nous invitons donc le lecteur, qui souhaiterait obtenir des explications moins laconiques, à se reporter aux chapitres IV et V de *Sémantique interprétative* (p. 87-140) dans lesquels l'auteur retrace magistralement l'historique de cette notion si controversée, avant d'en donner sa propre définition, définition par ailleurs conduite par la nécessité d'intégrer le concept au champ plus vaste de la sémantique interprétative.

2 Réfléchissant aux rôles des insertions lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart, Emmanuèle Baumgartner émet cette hypothèse, généralisable, à notre avis, à l'ensemble du corpus : « [...] la citation lyrique, sous ses espèces diverses, ne constituerait pas seulement l'avant-texte du récit, l'un sinon le plus important de ses référents littéraires, mais aussi l'*auctoritas*, confirmée par une tradition déjà ancienne (le rondet de carole, le lyrisme d'oc etc.), qui confère valeur exemplaire et vérité à l'histoire narrée. » Baumgartner, *op. cit.*, p. 261.

nous, essentielle, et que l'on est en droit de se poser dès lors que l'on aborde la question de l'emboîtement d'un texte dans un autre : qu'est-ce qui précisément est mis en commun entre ces deux segments? Autrement dit, comment la chanson se connecte-t-elle, d'un point de vue thématique, avec les vers englobants? Des *impedimenta* rédactionnels nous ont obligé à faire un choix parmi la multitude de pièces que le corpus met à notre disposition. Nous nous sommes naturellement tourné vers de « beaux » exemples, dans le sens où ils nous permettent d'appréhender les échanges thématiques à un degré de complexité maximal. On pourrait nous objecter qu'ils ne sont pas représentatifs dans la mesure où la richesse thématique que nous leur prêtons n'est pas généralisable à tous les cas. Mais l'objectif est de montrer la marche à suivre sur les sentiers les plus sinueux des interactions thématiques afin d'être théoriquement formé à tous les types d'obstacles susceptibles de transformer notre itinéraire heuristique en impasse.

2.1.2.1 LAI D'ARISTOTE : INSERTION LYRIQUE N°1

L'éditeur du *Lai d'Aristote*¹, Maurice Delbouille, présente, dans les premières lignes de sa préface, ce bref récit de 579 vers comme étant « l'histoire du vieil Aristote séduit et berné, malgré son austère sagesse, par une jouvencelle dont il voulait contrarier les amours [...] ».² Voici, pour commencer, la première insertion lyrique (v. 26-31) de ce texte, accompagnée de son contexte narratif immédiat (v. 1-25, 32-51). On y découvre tout d'abord la séduisante indienne, amie du roi Alexandre, qui, espérant attirer l'attention d'Aristote sur ses atouts naturels, vient se divertir, un matin, dans le verger du château. Parée de ses plus charmants atours, la séductrice se met alors à interpréter un rondeau, entendu, précisent les vers post-lyriques, aussi bien par Alexandre (v. 32 : *li rois*) que par Aristote (en position de sujet grammatical à partir du vers 45) :

¹ Maurice Delbouille. *Lai d'Aristote*.

² *Ibid.*

Au matin, quant tens fu et eure,
 Sanz autrui esveillier se lieve,
 Car li levers pas ne li griève.
 Lors s'est, en pure chemise
 5 El vergier desoz la tor mise,
 En un bliaut inde goûté,
 Quar la matinee ert d'esté
 Et li vergiers plains de verdure,
 Si ne doutoit pas la froidure,
 10 Qu'il faisoit coi et dolz oré.
 Ben li ot Nature floré
 Son cler vis de lis et de rose,
 N'en tote sa taille n'ot chose
 Qui par droit estre n'i deüst.
 15 Si ne cuidiez pas qu'elle eüst
 Ne guimpe loïe ne bende :
 Si l'enbelist molt et amende
 Sa tresce grosse, longue et blonde.
 N'a pas deservi c'on la tonde,
 20 La dame qui si biau chief porte !
 Parmi le vergier se deporté
 Cele qui Nature avoir peinte.
 Nuz piez, desloïee, deschainte
 S'en vait escorçant son bliaut,
 25 Chantant basset, non mie halt :

C'est la jus desoz l'olive.

Or la voi venir, m'amie !
La fontaine i sort serie,
El glaioloi, desoz l'aunoi.
 30 *Or la voi, la voi, la voi,*
La bele blonde ! A li m'otroi.

 Li rois la chançonete entent
 Qui son cuer et s'oreille tent
 A la fenestre por oïr.
 35 Molt l'a fait s'amie esjoïr
 De son dit et de son chanter.
 Encui se porra bien vanter
 Ses maistre Aristote d'Ateines
 Qu'amors bones, loïax, lointaines
 40 Se desirent a aprochier,
 Ne mais n'en ira reprouchier
 Le roi ne ne dira ennui,
 Tant savra de folie en lui
 Et tant ert de volenté yvres !
 45 Levez ert, si sist a ses livres.
 Voit la dame aller et venir,
 El cuer li met un sovenir
 Tel que ses livres li fait clorre :
 « Ha ! Dieux fait il, quar venist ore
 50 Cist mireors plus pres de ci !
 Si me metroie en sa merci. (v. 278-328)

(« Le lendemain matin, quand le moment est venu, elle se lève sans éveiller personne, car il lui coûte peu d'être debout si tôt. Elle s'installe dans le verger qui s'étend au pied de la tour, vêtue de sa seule chemise, un bliaut à pois bleus, car c'était une matinée d'été et le verger regorgeait de verdure. Elle ne redoutait pas le froid : il faisait une température agréable et une douce brise soufflait. Nature avait bien fleuri son clair visage de lys et de rose ; il n'y avait rien en toute son allure qui ne méritât d'y être et ne croyez pas qu'elle aurait dû attacher une guimpe ou un serre-tête ; les remplaçant avantageusement, sa grosse, blonde et longue tresse l'embellit tout à fait ; la dame qui arbore une telle chevelure n'aurait certes pas mérité qu'on la tonde !

Elle que Nature avait peinte se promène dans le verger ; nu-pieds, sans lacet ni ceinture, elle défait sa chemise en chantant doucement, sans élever la voix :

*Elle est là-haut, sous l'olivier :
Je la vois venir, mon amie.
La source jaillit claire
Dans les glaïeuls, sous les aulnes,
Je la vois, oui, je la vois,
La belle blonde,
Et à elle je me donne.*

Le roi, qui tend le cœur et l'oreille pour écouter à la fenêtre, entend la chansonnette. Son amie le réjouit de son poème et de son chant. Son maître Aristote d'Athènes devra bien reconnaître qu'un amour véritable, loyal et (apparemment) lointain ne demande qu'à se faire approcher, et il ne pourra jamais plus rien reprocher au roi, ni n'ira lui chercher noise, tant il trouvera de folie en lui-même et tant il se retrouvera ivre de désir. Également levé et tout à ses livres, il voit la dame aller et venir ; elle rappelle à son cœur un souvenir d'une telle puissance qu'il abandonne sa lecture : - Ha ! Dieu, fait-il, puisse ce miroir¹ venir plus près d'ici, je me plierais à ses volontés² ».)

Nul besoin d'être un lecteur érudit ou particulièrement attentif à la stylistique médiévale pour admettre, à la lecture de ce passage, que « quelque chose », sans plus de précision, est commun aux vers narratifs et aux vers lyriques. Or, cette présence, que l'on va être conduit à identifier bientôt, avec davantage de précisions, suffit déjà à invalider les positions trop souvent adoptées par la critique, qui manifesta par le passé un certain désintérêt pour les rondeaux ou refrains insérés, relégués bien souvent au second plan, à l'état d' « ornements ». Admettre en effet, comme cela apparaît à la lecture de ce premier cas, que le contenu d'une chanson, fût-elle mineure, s'accorde avec le contenu narratif, revient à prêter à la pièce lyrique un autre rôle que celui d'intermède musical. Certes, l'irruption dans la trame narrative d'un morceau lyrique connu ne pouvait que séduire un public rendu sensible à une poésie dont l'un des seuls modes de transmission, sinon l'unique, résidait dans la performance orale, mais l'insertion d'une pièce lyrique obéit, avant tout, à des exigences sémantiques que nous aurons à cœur de faire apparaître ici.

Tout d'abord, indépendamment de son contenu, ce rondeau a une incidence sur la narration, puisqu'il sert à attirer l'attention des deux protagonistes masculins.

¹ Nous reproduisons la note du traducteur : « [l']expression, si l'on ose dire, n'est pas transparente. Sans doute faut-il comprendre que la jeune fille paraît à Aristote le reflet terrestre d'une beauté idéale, ou, en d'autres termes, qu'elle est un chef-d'œuvre de la nature ». Alain Corbellari. *Les Dits d'Henri d'Andeli*. p.81. Ajoutons, pour aller dans le sens d'Alain Corbellari, que Maurice Delbouille traduit *mireors* par « chef d'œuvre ».

² *Ibid.*, p. 80-81.

L'insertion change donc le cours des événements, introduisant une transformation entre deux états, à savoir : 1. Aristote n'est pas séduit, 2. Aristote est séduit. Mais la relation entre le texte narratif et l'insertion ne se limite pas à des contingences narratives¹ : les catégories sémantiques constituent la principale passerelle entre les deux énonciations. Ainsi, pour commencer, l'analyse sémique des sémèmes lyriques nous conduira à distinguer deux domaines sémantiques recouvrant des classes sémantiques relatives à la spatialité et aux acteurs.

1 Relations spatiales

Ce premier tableau présente les sémèmes lyriques et narratifs indexés sur un même domaine sémantique : /topographie /. Suivent quelques explications.

Domaine /topographie/		'locus amoenus'
Sémèmes	IL	'olive' (v. 26) 'fontaine' (v. 28) – « source » 'glaioloi' (v. 29) 'aunoi' (v. 29)
	N ²	'vergier(s)' (v. 5, 8, 21) 'verdure' (v. 8)

Les vers narratifs anticipent et débute une isotopie mésogénérique en rapport avec le *topos* du *locus amoenus* si déterminant dans la lyrique médiévale³. Les sémèmes 'olivier', 'source', 'glaieul', 'vergier' et 'verdure' relèvent donc d'un même domaine

1 Puisque, pour la sémiotique narrative, un récit est avant tout une relation-fonction (soit une transformation) entre deux relations-jonctions (soit des états).

2 IL : insertion lyrique ; N : narration.

3 Dragonetti fait cette remarque pénétrante à propos du *locus amoenus* : « [i]l est une représentation idéale de la nature : lieu de délices, un bocage enchanteur qui éveille le sentiment amoureux. Bien que la signification poétique du cliché virgilien ait pu varier au cours du moyen âge et plus tard dans les littératures de langue vulgaire, suivant le tempérament des écrivains et les exigences esthétiques de leur époque, il reste cependant à travers des siècles le signe d'une manière commune de voir et de ressentir la nature. » Roger Dragonetti. *op. cit.*, p. 166.

que nous avons appelé /topographie/¹, et à partir duquel nous avons pu reconstruire un sémème non lexicalisé [’locus amoenus’]. Notons aussi la parenté sémantique entre cet espace végétal et la beauté florale de la jeune indienne, dont le visage *floré* [...] *de lis et de rose* (v. 11-12), semble faire d’elle la plus belle des fleurs du verger.

Dégageons à présent les traits spécifiques à ce domaine qui subsume donc les deux instances énonciatives que sont l’insertion lyrique et l’entour narratif :

Domaine /topographie/ : ’locus amoenus’ lyrique et narratif		/horizontalité/	/verticalité/	/doux/	/délimité/
Sémèmes	IL	‘fontaine’ (v. 28) ‘glaioloi’ (v. 29)	‘olive’ (v. 26) ‘desoz’ (v. 29) ‘aunoi’ (v. 29)	‘serie’ (v. 28)	‘c’est’ (v. 26) ‘la’ (v. 26) ‘jus’ (v. 26) ‘desoz’ (v. 26) ‘l’ (v. 26)
	N	‘vergier(s)’ (v. 5, 8, 21) ‘verdure’ (v. 8)	‘desoz’ (v. 5) ‘tour’ (v. 5)	‘ne doutoit pas la ‘froidure’ (v. 9) ‘coi’ (v. 10) ‘dolz’ (v. 10)	‘desoz’ (v. 5) ‘vergier’ (v. 5, 8, 21)

Certaines assignations sémiques méritent quelques explications :

/horizontalité/ IL : une source (*fontaine*) est un cours d’eau qui se déverse à la surface du sol. De même, *glaioloi* renvoie précisément à une étendue plantée de glaïeuls; N : le verger est un lieu d’agrément qui nécessite un terrain habituellement plat.

¹ La question de la désignation des sèmes a déjà été débattue par Pottier dont la position, à cet égard, est des plus raisonnables : « le sème doit se lire avec autant de mots de la langue naturelle qu’il faut pour bien mettre en relief le trait distinctif relatif à l’ensemble considéré. La dénomination du sème est un *discours périphrastique à vocation métalinguistique (ad hoc)* ». Bernard Pottier. « Comment dénommer des sèmes ? ». p. 26, cité par Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 36-37.

/verticalité/ ‘aulne’ et ‘olivier’ dessinent des lignes verticales ; ‘tor’ comporte cette même spécificité. Les espaces, rapprochés dans ce même domaine sémantique, sont donc parcourus de figures verticales et horizontales, certaines s’opposant dans un même syntagme, à la jonction desquelles évolue l’héroïne :

N : El vergier /horizontalité/ desoz la tor /verticalité/ mise
(v. 5)

IL : *C’est la jus desoz l’olive* /verticalité/ [...]

La fontaine /horizontalité/ *i sort serie*,

El glaioloi /horizontalité/, *desoz l’aunoi* /verticalité/. (v.
26-29)

/doux/ Trait déduit dans la chanson simplement à partir de l’adjectif *serie* (« serein », « paisible »), mais la prise en compte des *topoi* de la lyrique médiévale nous invite à considérer le décor évoqué dans son ensemble comme l’expression sociolectale d’un *locus amoenus*, donc d’un lieu paisible.

/délimité/ Le premier vers du rondeau, par exemple, comporte cinq sémèmes grammaticaux qui réalisent cette isotopie spécifique. (1) La locution présentative *C’est* réfère ici à un élément contextuel et extradiscursif de type spatial, l’endroit désigné par *je* ; (2) *la* donne une première indication sur la visée de la monstration ; (3) *jus* et (4) *desoz*, également de sens locatif, restreignent davantage les limites de l’espace concerné, et forment un binôme incident à *olive*, substantif dont l’extensité sémantique se trouve réduite par le défini singulier (5) *le*. L’espace évoqué dans l’insertion est donc clairement circonscrit. De même ‘verger’, du côté de la narration, actualise le sème inhérent /délimité/.

2 Relations actérielles

Considérons à présent le contenu sémantique des acteurs qui interviennent dans ce passage. L’insertion lyrique comporte deux acteurs : un acteur féminin auquel renvoie ‘amie’ (v. 27), plus précisément son morphème féminin *-e*, et un acteur *je*, implicite dans *la voi* par exemple, à propos duquel il faut, compte tenu du registre,

admettre le trait /masculin/ et /amoureux/. D'où aussi, pour référer à ce dernier, la construction d'un sémème : |'ami'|¹. Convenons aussi que des normes sociolectales relatives au genre imposent de voir en |'ami'| et 'amie' les acteurs d'un couple qui s'est donné rendez-vous dans l'espace décrit précédemment. Du côté de la narration, trois acteurs sont évoqués : la jeune indienne, Aristote et Alexandre, mais l'opération de séduction s'adresse avant tout au vieux philosophe. Cela ne nous autorise pas à écarter l'acteur Alexandre de la description, d'autant que la molécule sémique, c'est-à-dire « le groupement de traits saillants² », agrégée autour de l'acteur masculin de la chanson permet aussi bien de faire le rapprochement |'ami'| -> 'Aristote' que |'ami'|-> 'Alexandre'. Les données sémantiques actualisant la relation |'ami'| et 'amie' sont ainsi réinvesties dans la relation 'Aristote' et 'dame'(v. 20), ou 'Alexandre' et 'dame' sans que nous puissions, pour le moment, préférer une interprétation à l'autre. Les tableaux qui suivent détaillent donc le contenu sémantique des acteurs participant aux deux homologations possibles : 'amie' : 'dame' :: 'ami' : 'Aristote' et 'amie' : 'dame' :: |'ami'| : 'Alexandre'³.

Dimension //humain// : 'amie' et 'dame'		/fém./	/mélioratif/	/mobile/	/attribut/	/euphorie/
Sémèmes	IL	+ Morph. Fém.	'bele' (v. 31) 'blonde' (v. 31)	'venir' (v. 27)	'blonde' (v. 31)	'la voi, la voi, la voi'
	N	+ Morph. Fém.	'enbelist' (v. 17) 'biau' (v. 20) 'mireors' (v. 50) etc.	'aller', 'venir' (v. 46)	'blonde' (v. 18)	'deporte' (v. 21) 'chantant' (v. 25)

1 Les barres verticales notent que le sémème n'est pas actualisé.

2 François Rastier, « Mésosémantique et syntaxe ». [en ligne]

3 Soit : 'amie' est à 'dame' ce que 'ami' est à 'Alexandre' ou à 'Aristote'.

Certains traits requièrent quelques commentaires :

/mélioratif/ ‘Blonde’ se voit allouer un trait /mélioratif/ en raison de normes relatives à une époque : le parangon de la dame idéale¹ au Moyen Age comporte un certain nombre de qualités physiques (ainsi que morales) au premier rang desquelles figure la blondeur de ses cheveux.

/mobile/ et /attribut/ Isotopie forte ici puisque les sémèmes concernés sont identiques (pour ‘venir’ et ‘blonde’), et donc *a fortiori* affectés des mêmes sèmes spécifiques.

/euphorie/ Sème inhérent à ‘deporte’ et au syntagme *pas ne li grieve*. Concernant ‘chantant’, on pourrait nous objecter que des sentiments dysphoriques sont à même d’inspirer toutes sortes de chansons. Cependant, replacé dans son contexte, la sélection dans ‘se deporte’ du trait inhérent /euphorie/ actualise par afférence un trait équivalent dans ‘chantant’². Le trait /euphorie/ peut également être alloué au groupe verbal *la voi* répété trois fois. Il s’agit ici d’un cas un peu spécial puisque le trait /euphorie/ n’est pas impliqué par le sémème mais par sa répétition : outre que le rythme ternaire révèle une volonté de jouer avec le langage, il atteste vraisemblablement du déroulement d’une danse dont le pas était cadencé par la reprise des syntagmes identiques. Ainsi, *voi*, seul, renvoie à l’état contemplatif de l’acteur masculin (voir *infra*), mais l’itération du sémème produit un sème générique /danse/, qui comporte comme trait inhérent /euphorie/. En somme, *la voi, la voi, la voi* peut être réécrit en [‘je danse’] donc /euphorie/³.

Bien que la pièce insérée soit fort courte, on peut tout de même déduire d’ ‘ami’ quelques traits sémantiques composant avec les acteurs Aristote et Alexandre une nouvelle isotopie spécifique.

1 On trouvera un commentaire détaillé sur le panégyrique de la *dame* dans la lyrique courtoise chez Dragonetti. *Op. cit.*, p. 248-78.

2 Rastier range sous le terme de *dissimilation* « l’actualisation, dans un sémème d’un sème afférent influencé par un autre sémème dans lequel ce même sème est inhérent ». Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 154.

3 Osons, par delà les siècles, les genres et les supports médiatiques, ce rapprochement avec une réplique de Michel Audiard, prononcée, par Lino Ventura, dans le film humoristique *Les Barbouzes* de Georges Lautner : « un homme avec une barbe, c’est un barbu ! Trois hommes avec une barbe, c’est des barbouzes ! » La première occurrence du sémème ‘homme’ est indexée sur la dimension //humain//, tandis que la deuxième, du fait de la pluralité du référent, se trouve, elle, indexée sur le domaine /profession/.

Dimension //humain// 'ami', 'Aristote' et 'Alexandre'		/masc./	/spectateur/	/amoureux/
Sémèmes	IL	+ (inféré)	'voi' (v. 30)	'voi' (v. 27, 30) 'm'amie' (v. 27) 'a li m'otroie' (v. 31)
	N	'Aristote d'Ateine' (v. 38)	'voit' (v. 46) 'mireors' (v. 51)	'voit' (v. 46) 'si me metroie en sa merci' (v. 51)
		'rois' (Alexandre) (v. 32)	'entent' (v. 32) 'fenestre' (v. 34)	'cœur [...] tent'(v. 30)

Comme on peut le constater dans ce tableau, les contenus sémiques des deux acteurs masculins semblent correspondre à la molécule ordonnée autour du *je* lyrique. Deux interprétations sont alors possibles : |'ami'| -> 'Alexandre' et |'ami'| -> 'Aristote'. Peut-on alors juger objectivement de la prééminence d'une interprétation sur l'autre ? Cet extrait présente-t-il des indices qui facilitent une lecture discriminant les acteurs Alexandre et Aristote afin de mettre l'un ou l'autre en relation avec l'acteur masculin de la chanson, ou bien faut-il réfuter ce type d'interprétation univoque et postuler l'indécidabilité des deux homologations ? Ces interrogations sont liées à des problèmes d'impression référentielle¹ : tandis que le sémème lyrique 'amie' renvoie, sans équivoque possible, à l'unique acteur /fém./ de la narration, les morphèmes de la première personne, eux, peuvent référer aux deux acteurs masculins. Considérons donc objectivement les deux interprétations :

1. |'ami'| -> 'Alexandre' est justifié par l'isotopie des traits /masc./, /spectateur/, et /désir amoureux/. Depuis sa 'fenêtre' (sémème justifiant à lui seul le trait afférent

/spectateur/), le roi entend la petite chanson de son amie. De plus, le vers trente-trois conjoint en un zeugme, que l'on rangera au titre des subtilités stylistiques caractéristiques de l'écriture alerte de l'auteur², les catégories /amoureux/ et /spectateur/ : Alexandre tend son « cœur » et son « oreille » en direction de l'être aimé. Notons aussi que la relation 'amie' -> 'dame' isotopant le contenu immédiatement antérieur à la chanson, on serait en droit de formuler une homologation selon laquelle la réinterprétation d' 'amie' en 'dame' est dans les vers narratifs antérieurs ce que la réinterprétation d' ['ami'] en 'Alexandre' est dans les vers narratifs immédiatement postérieurs. À présent, relisons précisément les vers qui mentionnent l'effet produit sur Alexandre par la performance de l'indienne :

Molt l'a fait s'amie esjoïr
De son dit et de son chanter. (v. 35-36)

Deux interprétations sont ici possibles : soit Alexandre établit, lui-même, la connexion ['ami'] -> 'Alexandre', et interprète la relation amoureuse évoquée dans la chanson comme l'illustration de sa propre relation avec son amie ; soit Alexandre se réjouit à l'idée que la chanson pourrait éveiller chez son maître quelque sensuelle idée à même de le rendre plus compréhensif à l'égard des sentiments qu'il éprouve. Les vers qui suivent semblent confirmer cette deuxième lecture :

Encui se porra bien vanter
Ses maistre Aristote d'Ateïnes
Qu'amors bones, loïax, lointaines
Se desirent a aprochier,
Ne mais n'en ira reprouchier
Le roi ne ne dira ennui,
Tant savra de folie en lui
Et tant ert de volenté yvres ! (v. 32-44)

1 Recourons, cette fois-ci, au glossaire de *Art et Sciences* du texte pour en extraire la définition, minimale et nécessaire, de l'impression référentielle : « représentation mentale contrainte par l'interprétation d'un passage ou d'un texte. Cette représentation peut se définir comme un simulacre multimodal. » François Rastier. *Art et sciences du texte*. p. 299.

2 À ce propos, nous ne pouvons que souscrire à ces perspicaces observations de Maurice Delbouille quant aux qualités stylistiques de l'œuvre : « dès qu'il cesse [l'auteur] de dissenter pour conter, on le sent plus alerte et plus sûr de lui-même. Il est à l'aise. Il déploie dès lors un talent plein de délicatesse et un esprit finement caustique. » Plus loin : « [a]insi, tout en se réclamant à chaque instant des préceptes de la plus stricte courtoisie, Henri d'Andeli, porté par la force de son sujet, par son propre naturel et peut-être par le secret désir d'égratigner la philosophie, écrivait sous le titre et les apparences d'un lai, un fabliau du meilleur cru. » Delbouille, *op. cit.*, p. 17-18.

Ainsi Alexandre imagine-t-il Aristote pris au piège de sentiments amoureux dont il n'a eu de cesse de dénoncer la vacuité. Il ne fait donc que prêter à son maître une interprétation |'ami'| -> 'Aristote', présageant ainsi chez ce dernier l'attrait que va susciter la possibilité de partager une relation amoureuse avec l'indienne.

2. |'ami'| -> Aristote implique, en effet, une molécule sémique commune aux deux acteurs ayant pour traits spécifiques : /masc./, /spectateur/ et /amoureux/. Le trait /spectateur/ réclame chez l'un comme l'autre l'usage de la vue signalée de surcroît par l'itération d'un sémème identique : 'voi(t)'. Aristote, à l'égal de son homologue lyrique, se remplit la vue du charmant spectacle d'une jeune femme qui exécute quelques pas de danse en arborant une tenue dont la légèreté n'a sans doute rien à voir avec la température extérieure. Zumthor note, à ce sujet, que le verbe *voir*, fréquent dans la lyrique médiévale non courtoise, est porteur d'un sens érotique latent : « [l]e présentatif *voir*, précise-t-il, régit presque toujours un terme concret, de sorte qu'il connote sans ambiguïté un désir sexuel¹. » Répété quatre fois dans un même rondeau, *voir* souligne donc, sans doute ici davantage qu'ailleurs, la contemplation avide du protagoniste masculin vers la jeune femme désirée. Compte tenu de la relation qui s'instaure entre la chanson et la narration, nous sommes en droit de prêter au terme utilisé dans les vers narratifs ce même contenu latent, d'où, dans notre tableau, le trait /désir amoureux/. Ce dernier trait est déduit aussi pour l'acteur Aristote des expressions quasi-synonymes que sont *a li m'otroie* et *me metroie en sa mercie*. Notons cependant dans ce cas une disjonction sémantique manifestée par l'emploi de tiroirs temporels distincts : le présent, dans *a li m'otroie*, implique en effet le trait /actuel/, le futur, dans *si me metroie en sa merci*, le trait /virtuel/. Les deux verbes sont donc interprétables sur la base d'un trait spécifique identique, mais leur grammèmes *-e* et *-roie* manifestent, eux, une allotopie assignant aux deux énoncés des modalités distinctes. Ainsi, si les deux acteurs concernés sont bel et bien subjugués par l'apparition d'une jolie blonde, |'ami'| se trouve dans le monde idéal de la lyrique populaire, monde où la rencontre amoureuse ne trouve aucun obstacle, tandis qu''Aristote', lui, cruellement abusé, s'apprête à faire la douloureuse expérience de la désillusion amoureuse.

¹ Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 252.

En outre, l'impression référentielle se précise en la faveur de la lecture |'ami'| -> 'Aristote' dès lors que l'analyse dépasse le palier local tel qu'il a été arbitrairement segmenté pour les besoins de la démonstration. Si à ce palier d'analyse, on peut concevoir aussi bien une lecture 'ami' -> 'Alexandre' que |'ami'| -> Aristote, plusieurs indices resserrent l'interprétation autour de cette deuxième connexion. La troisième insertion lyrique, par exemple, rapproche, cette fois sans ambivalence, Aristote du protagoniste lyrique masculin. En effet, à peine l'astucieuse jouvencelle vient-elle d'achever un chant, dans lequel il est question d'une jeune fille désespérée par l'absence de son ami, qu'Aristote, interprétant la chanson au pied de la lettre (donc 'ami' -> 'Aristote'), se jette sur elle, éperdu d'amour.¹ Plus convaincant encore : l'ultime rondeau consacre le total abandon des valeurs austères du vieux philosophe, résolu désormais à satisfaire la plus humiliante des requêtes imposée par sa cruelle manipulatrice (pour ne pas dire dominatrice). Souhaite-t-il lui donner un gage d'amour ? Qu'il se mette donc à marcher à quatre pattes, une selle fixée sur le dos, afin que la capricieuse puisse le chevaucher confortablement ! Que l'on songe à l'indifférence hautaine dont faisait preuve le philosophe au début de l'histoire pour mesurer l'étendue de la transformation ! Or ce rondeau, sans doute retouché pour les besoins de la narration², établit à nouveau, sans aucune ambiguïté, la relation 'ami' -> 'Aristote' :

Ainsi va qui amors maine.
 Bele Doe i ghee laine.
 Maistre musart me soutient !
 Ainsi va qui amors maine
 Et ainsi qui les maintient ! (v. 461-65)

(« Ainsi va celui qu'Amour mène.
 Belle Doette va laver ses vêtements ;

¹ Voici la chanson en question suivie des vers marquant la reprise narrative :

En un vergier, lez une fontenele
 Dont clere est l'onde et blanche la gravele,
 Siet fille a roi, sa main a sa maissele.
 En soupirant son doz ami apele :
 Haï, cuens Guis amis !
 La vostre amor me tolt solaz et ris.
 Quant ele ot ce dit, si pres passe
 De la large fenestre basse
 Que cil [Aristote] par le bliaut l'aert,
 Qui cuide trop avoir soffert,
 Tant par la desire a merveille. (v 383-394.)

² C'est en tout cas l'opinion de Maurice Delbouille qui estime que *Maistre musart* doit avoir été composé pour le lai. *Op. cit.*, p. 27.

*Maître Musard me soutient.
Ainsi va celui qu'Amour mène,
De même que celle qui le soutient¹. »)*

Bien entendu, le *Maistre musart*, c'est ce même *forcen[é]*, cet homme mis *en loi de beste*² que vient narguer Alexandre pour refermer victorieusement le piège tendu par l'héroïne. Au palier textuel donc, l'impression référentielle est contrainte par des indices permettant d'identifier, sans qu'aucun doute ne soit permis, Aristote avec les acteurs successifs des pièces lyriques insérées.

L'impression référentielle globale guide donc *a posteriori* l'impression référentielle locale : au moment où l'on découvre la première insertion, la réécriture de l'acteur lyrique en acteur narratif ne peut être assurée selon des critères objectifs, ce qui ne permet pas de hiérarchiser les deux interprétations, c'est-à-dire d'en retenir une à l'exclusion de l'autre. Il faut donc passer à un segment textuel supérieur pour affirmer la prééminence de |'ami'| -> 'Aristote' sur |'ami'| -> 'Alexandre'. Quoi qu'il en soit, |'ami'|, 'Alexandre' et 'Aristote' constituent les trois figures d'un même agoniste¹ que l'on pourrait nommer *soupirant*. Or, l'analyse de cette première insertion montre bien que l'on ne peut s'en tenir à un niveau de description aussi général. En effet, les trois acteurs étant indexés sur une même dimension générique (/humain/), limiter le champ d'investigation aux seuls échanges agonistiques ne saurait constituer ici un moyen de dégager les procédures possibles de réécriture telle que 'ami' -> 'Aristote'. Les grandes

1 Alain Corbellari, *op. cit.*, p. 85.

2 Nous ne résistons, pas une fois de plus, au plaisir de citer ce passage au cours duquel Alexandre, aussi sadique que possible, achève de ridiculiser le philosophe, qui n'avait sans doute nul besoin des commentaires persifleurs de son élève pour se rendre compte du ridicule de la situation:

Mestre, ce dist li rois, que vaut-ce ?
Je voi bien que on vos chevauche.
Comment estes vos forcenez,
Qui en tel point estes menez ?
Vos me feïstes l'autre foiz
De li veoir si grant defoiz !
Et or vos a mis en tel point
Qu'il n'a en vos de raison point,
Ainz vos metez a loi de beste. »
Aristote dreça la teste [...]. (v. 461-77)

Nous laissons le soin au lecteur d'apprécier l'humour de ce dernier vers qui fait allusion à la soudaine transformation d'Aristote en cheval.

catégories sémantiques transversales aux textes de notre corpus ne sauraient faire l'objet d'une étude exhaustive : le résultat serait inévitablement déceptif. Serait-il nécessaire, pour reprendre notre exemple, de démontrer que les relations mésogénériques que nous avons détaillées jusqu'à maintenant sont doublées d'une isotopie macrogénérique de type /animé/ ? Certes non. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille ignorer de telles dimensions sémantiques, mais leur analyse doit être justifiée par une appréciation empirique reposant sur des indices textuels *ad hoc* éclairant, si possible, l'œuvre d'un sens impossible à appréhender sans elles. La partie qui suit illustrera cette ultime recommandation.

3 /nature/ vs /culture/

Reposant sur des fondements si implicites qu'ils semblaient, jusqu'à présent, inattaquables, l'antinomie nature vs culture ne sortira sans doute pas indemne de la récente campagne de réflexion émanant de disciplines aux horizons théoriques divers, mais toutes fédérées, pour les besoins de la cause, par ce qu'il convient d'appeler à présent officiellement «les Sciences de la Culture». La tâche qui nous échoit ici n'a rien à voir avec l'étendue d'un projet culturel qui vise à dépasser cet antagonisme². Les catégories de la nature et de la culture seront donc, dans les lignes qui suivent, naïvement récupérées afin de prouver que les échanges sémantiques, reliant le texte lyrique à son texte d'accueil, peuvent être régulés par de grandes oppositions sémantiques. Le risque étant de diluer le sens de l'œuvre dans des considérations trop générales, nos observations se limiteront aux cas où, précisément, les échanges sémantiques fonctionnent en partie grâce à ce type d'opposition.

1 Le terme *agoniste* est emprunté, une fois encore, à la sémantique textuelle. Rastier le définit comme une classe d'acteurs caractérisés par un type moléculaire spécifique et un certain type de rôle. Les agonistes peuvent être rapprochés des *héros*, *adjuvants* et autres *traîtres* avec toutefois les précautions qu'inspire la mise au point suivante : « [...] le concept d'agoniste est un universel de méthode ; [...] mais le nombre et la nature des agonistes dépendent du genre du texte ; et, au-delà, du discours dont le texte procède et de son entour social. Cette proposition traduit le vœu plus général qu'une narratologie générale et comparée l'emporte sur la narratologie universelle, et qu'en linguistique textuelle comme ailleurs le rationalisme dogmatique régnant laisse de la place à un rationalisme empirique. » Rastier, *Sens et textualité*, p. 77-78.

2 Pour Rastier par exemple, « [e]lle [l'antinomie culture vs nature] conduit à penser que la nature humaine serait accessible en éliminant la culture, et que les cultures sont des expressions variables et inessentiels de la nature. Elle suppose aussi que les phénomènes transculturels sont anhistoriques et représentent la nature — comme si les cultures étaient des isolats. Il convient alors de transformer l'opposition philosophique entre Nature et Culture qui sous-tend le mythe de la Nature depuis les Lumières ». François Rastier. « Sémiotique et sciences de la culture ». [en ligne]

3.1 Manifestation de l'opposition macrogénérique

Les sémèmes lyriques interdéfinis au sein du taxème /topographie/ (voir *supra*) peuvent en effet être indexés dans la classe sémantique de généralité supérieure //nature// : 'olive', 'fontaine', 'serie', 'glaioloi' et 'aunoi' évoquent un cadre champêtre et composent à l'intérieur de ce rondeau une isotopie macrogénérique très dense¹. Or, cette isotopie se déploie également dans les vers précédant l'insertion notamment lorsqu'il est question du portrait de la jeune fille : son visage, quand bien même il ne s'agit que de stéréotype, est de *lis et de rose* (v. 12), aucune coiffe ne surmonte sa chevelure *longue et blonde* (v. 18), et c'est *nuz piez, desloiee, et deschainte* (v. 23), la taille libre de *guimple* et de *bende* (v. 16), qu'elle se promène parmi le verger. Bref, aucun artifice ni raffinement particulier ne vient habiller la fausse ingénue qui semble avoir eu tout juste le temps de passer une *chemise* (v. 4). Par ailleurs, le peu qu'elle porte n'offre – c'est bien le but – qu'un obstacle relatif aux regards indiscrets : un simple geste, mais ô combien prémédité, lui suffit pour alléger davantage une toilette dont on imagine bien qu'il ne reste plus que le minimum décent :

Nuz piez, desloiee, deschainte
S'en vaït escorçant son bliaut
Chantant basset, non mie halt [...]. (v. 23-25)

On l'aura compris, la stratégie de séduction de l'enjôleuse repose sur une mise en valeur de ses atouts naturels par soustraction d'attributs culturels (les habits). De plus, ses origines indiennes et l'absence de la mention de son nom tout au long du texte finissent de l'associer très étroitement à l'image d'une beauté « sauvage » (bien qu'elle connaisse, concédons-le, les chansons à la mode de son temps) usant de tous ses charmes pour faire oublier à Aristote sa sagesse légendaire. L'isotopie macrogénérique //nature// jette donc une passerelle supplémentaire entre les vers prélyriques et la chanson (où elle est manifestée à son maximum de densité), plus exactement entre le domaine /topographie/ de celle-ci et la dimension //humain// de ceux-ci.

¹ « Une isotopie est dite *dense* ou *rare* selon le nombre de ses sémèmes-occurrences dans une étendue de texte donnée, rapportée au nombre total de sémèmes qui constituent cette étendue ». Rastier, *Science et textualité*, p. 178.

La répétition de ‘Nature’ dans les vers prélyriques est par ailleurs révélatrice de cet état de fait. Le sémème ‘dame’, au sein de l’isotopie générique //humain//, sera, par conséquent, indexé dans la dimension //nature//, tout comme [‘locus amoenus lyrique’]. N’occultons pas pour autant, dans le contexte narratif antérieur, les rares sémèmes pouvant signaler la //culture//, leur faible nombre ne remettant pas en cause la démonstration : seuls ‘tor’ (v. 5) et ‘vergiers’ (v. 8) sont concernés encore que ce dernier conjoint aussi bien la catégorie //culture// que //nature// (un verger est du naturel canalisé).

En revanche, le contexte postérieur à l’insertion, lui, met davantage en avant la classe sémantique //culture//. En premier lieu, le statut social et juridique d’Alexandre et d’Aristote n’a que fort peu de choses à voir avec la condition de la jeune femme. Ainsi ‘roi’ (v. 33 et v. 43) est, bien entendu, porteur d’un tel sème générique (un monarque gouverne, édicte des lois, rend la justice etc...), d’autant qu’il ne s’agit pas de n’importe quel roi : son éducation, son tempérament et sa soif inextinguible de conquête en font, pour les hommes du Moyen Age, un véritable parangon. De même, quel personnage était mieux à même de représenter la culture antique que le *maistre Aristote d’Ateines*¹ ? Signalons aussi que de nombreux sèmes spécifiques opposent ‘dame’ à ‘Aristote’ (/fém./ vs /masc./ ; /destinateur/ vs /destinataire/ ; /mobile/ vs /immobile/, /à l’extérieur/ vs /à l’intérieur/, etc.), mais ce sont, avant tout, les traits /sauvage/ vs /civilisé/ qui permettent d’indexer les deux sémèmes dans le couple générique //nature// vs //culture//. De plus, à l’intérieur du domaine /topographie/, il est possible de reconstruire un sémème ‘château’, inféré par d’autres sémèmes comme ‘tor’ et ‘fenestre’, ou déduit encore du rang royal de son propriétaire. Aristote et Alexandre assistent donc au spectacle en plein air de la jeune fille, depuis l’intérieur du château². Notons, de fait, une nouvelle opposition au sein du domaine /topographie/ entre sémèmes pourvus de sèmes en contradiction : [‘locus amoenus lyrique’] bénéficie des traits /découvert/, /végétal/, /naturel/, tandis que ‘château’ est défini par des spécificités inverses, c’est-à-dire /couvert/, /minéral/, /culturel/.

1 Il n’aura sans doute pas échappé à la sagacité du lecteur que les trois sémèmes composant l’expression *maistre Aristote d’Ateines* ont tous trois un rapport avec le domaine //culture//.

2 Ce type d’anachronisme n’a rien de choquant au Moyen Age, les auteurs traitant de sujet antique adaptent sans cesse leur matière à leur époque : tel souverain deviendra un chevalier, telle bâtisse sera qualifiée de « château », etc.

La contiguïté des espaces ainsi opposés manifeste donc, une fois de plus, l'antagonisme //nature// vs //culture//. De plus, si 'fenêtre' est également porteur de ce dernier trait macrogénérique, c'est surtout l'évocation d'Aristote à sa table de travail qui retient le plus l'attention. Avant que la chanteuse ne capte son attention, ce dernier, précise le texte, était assis *a ses livres* (v. 45). L'antagonisme nature vs culture ne pouvait être mieux illustré que par les activités auxquelles se livrent la jeune indienne et Aristote : celle-ci interprète une petite chanson légère dont le contenu – c'est le moins que l'on puisse dire – n'a aucune vocation philosophique, tandis que celui-ci reproduit parfaitement l'image de l'intellectuel au travail, assis devant son pupitre, lisant et écrivant. De ce point de vue, 'chançonete' et 'livres' peuvent être indexés au sein d'un taxème /texte¹/ à l'intérieur duquel ils s'opposent sur la base de disjonctions sémiques comme /oral/ vs /écrit/, /popularisant/ vs /non popularisant/, /chant/ vs /lecture/, /transitif/ vs /réfléchi/, /singulier/ vs /pluriel/ etc. De plus, 'livres' contient aussi un sème éminemment culturel – ne serait-ce que parce qu'il est lu par Aristote – alors que 'chançonete' glisse, au moins relativement à ce dernier, du côté de la /nature/, de sorte que la contiguïté des deux objets est une des figures possibles de l'opposition macrosémantique. Or, de cette confrontation va résulter l'assimilation d'une catégorie par l'autre : ce rondeau marque en effet le déclin progressif de l'isotopie //culture//, débutant, plus précisément encore, avec ce geste du philosophe lourd de signification:

Voit la dame aller et venir,
El cuer li met un sovenir
Tel que ses livres li fait clorre :

En fermant son livre, Aristote entame effectivement une transition vers la catégorie //nature//, transition que consacrera définitivement sa transformation en *beste* (//nature//) pour reprendre le terme humiliant que lui assène Alexandre surprenant son maître en train d'imiter le cheval. Aristote, vaincu, finit d'ailleurs par reconnaître la suprématie de la catégorie //nature// :

Quant que g'ai apris et leü //culture//
M'a desfait Nature //nature// en une heure

¹ N'entrons pas dans des considérations oiseuses à propos de l'étiquette accolée à ce sémème. Nous prenons *texte* dans le sens que lui donnent généralement les sciences du langage, soit « tout objet sémiotique de type verbal ». Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*. p. 83.

Qui tote science //culture// deveure¹
Puis qu'ele s'en velt entremetre. //nature// > //culture//
(v. 489-92)

(Tout ce que j'ai lu et appris, Nature, qui dévore tout savoir, me l'a anéanti en une heure, puisqu'elle a voulu s'en mêler.)

Si l'on en reste au niveau de l'insertion et de son contexte, on s'aperçoit donc que le contenu de la chanson constitue un point nodal où, d'une part, se concentre une isotopie macrogénérique, partagée par les vers antérieurs, qu'induit la récurrence du sème /naturel/, et où, d'autre part, se met en place, au regard des vers qui suivent, une allotopie opposant //nature// et //culture//. L'insertion sépare donc deux grands domaines sémantiques occupant deux parties bien distinctes : la première inclut la pièce lyrique (v. 1-31) et relève de la //nature//, la seconde (v. 32-51), de la //culture//.

3.2 Interprétations

À ce niveau d'analyse, on peut affirmer que l'indienne et Aristote incarnent respectivement la nature et la culture. On obtient alors les structures sémantiques² 'dame' -> 'nature' et Aristote -> 'culture' ou 'science', si l'on veut s'en tenir au sémème lexicalisé à la fin de l'œuvre. Ces deux réécritures sont par ailleurs cautionnées par Aristote lui-même comme en témoignent les vers cités plus haut. Ce dernier établit donc une *connexion métaphorique*, c'est-à-dire un type de relation entre deux isotopies génériques que François Rastier décrit en ces termes : « [n]ous appellerons métaphorique toute connexion entre sémèmes (ou groupes de sémèmes) lexicalisés telle qu'il y ait une incompatibilité entre au moins un des traits de leur classème, et une identité entre au moins un des traits de leur sémantème¹. » Paraphrasons : 'dame' et 'nature' relèvent de deux classes sémantiques distinctes (//humain// et //nature//), donc présentent forcément une incompatibilité, dont rend compte, par exemple, l'opposition //animé// vs //inanimé//. Mais on peut admettre aussi pour 'dame' le trait spécifique /naturel/ partagé bien entendu par 'nature'. L'explication vaut également pour Aristote en faisant les commutations qu'impose la seconde partie

1 *deveure* : « v. tr., (fig.) détruire, tailler en pièces. » Voir Glossaire, Delbouille, *op. cit.*, p. 106.

2 Structure formulable également en termes d'homologie : |'ami'| : //nature// :: 'Aristote' : //culture//.

de l'homologation². Aristote, disions-nous, jugeant lui-même de la validité de la connexion, rend possible les interprétations 'dame' -> 'nature' et 'Aristote' -> 'culture', interprétations qui sont donc par nature *intrinsèques*³, ce qui nous invite à reformuler les vers précédemment cités :

M'a desfait Nature en une heure
 Qui tote science deveure
 Puis qu'ele s'en velt entremetre.

en :

M'a desfait |'dame'| en une heure
 Qui |'Aristote'| deveure
 Puis qu[e] |'dame'| s'en velt entremetre.

L'opposition sémantique //nature// vs //culture// transversale à l'extrait contenant la première insertion du conte, interdéfinit donc un bon nombre de sémèmes, et se trouve en outre attestée récursivement par l'un des protagonistes du récit. Nous ne pouvions donc passer sous silence ces catégories, fussent-elles généralisantes, car leurs manifestations récurrentes fondent en grande partie la *cohérence* de l'œuvre, au sens que la sémiotique prête précisément à ce terme. Jacques Fontanille la définit ainsi : « la *cohérence* intéresse l'orientation intentionnelle du *discours*, et rend compte du fait qu'une énonciation place la pluri-isotopie du texte sous le contrôle d'un seul univers de sens, pouvant être appréhendé globalement, même s'il n'apparaît pas homogène. »⁴ Faut-il préciser que cette définition retentit directement sur nos propos ? C'est bel et bien une pluri-isotopie qui se met en place avec l'insertion de ce rondeau, pluri-isotopie confrontant les constituants macrogénériques de la signification à la seule fin d'établir la prééminence de la //nature// sur la //culture//.

1 Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 187.

2 Soit 'dame' : 'nature' :: 'Aristote' : 'culture'

3 François Rastier explique le rôle de l'interprétation intrinsèque en ces termes : « [elle] met en évidence les sèmes (inhérents ou afférents) qui sont actualisés dans le texte. Le mot *intrinsèque* ne doit pas cependant faire oublier que l'actualisation de certains sèmes et l'identification de leurs interprétations dépend de normes sociales autres que le système fonctionnel de la langue, ainsi que de conditions pragmatiques. » *Ibid.*, p. 274.

4 La cohérence se trouve ainsi dissociée de la *cohésion*, qui concerne l'organisation du *texte* en séquences, [...] les divers procédés (chevauchements, inclusions, parallélismes, symétries, enchaînements, etc.) qui mettent chaque segment textuel sous la dépendance des autres segments, même s'il n'apparaît pas homogène », et de la *congruence* qui « introduit, au sein même de la pluri-isotopie textuelle, des homologies partielles entre différentes couches de significations [...] ». Jacques Fontanille. *Sémiotique et littérature*. p. 18.

Or, la tension instituée par la coprésence des dimensions signifie-t-elle autre chose que le texte ne dit pas explicitement ? Dans la préface de son édition, Maurice Delbouille, se penchant sur la réception de l'œuvre au Moyen Age, nous donne un début de réponse :

[t]out en se réclamant à chaque instant des préceptes de la plus stricte courtoisie, Henri d'Andeli¹, porté par la force de son sujet, par son propre naturel et peut-être par le secret désir d'égratigner la philosophie, écrivait, sous le titre et les apparences d'un lai, un fabliau du meilleur cru. En dépit de ses précautions et de ses commentaires, c'est d'ailleurs bien comme tel que son poème fut reçu par le public du temps, qui ne semble guère avoir tenu compte des intentions courtoises affichées tout au long de l'œuvre, mais en a fort apprécié la portée comique, y a pris parfois une leçon de misogynie et a même cru y discerner des desseins déplorables à l'adresse du monde « clérical »².

Et l'éditeur de préciser quelques pages plus loin, à propos de la mention du « monde clérical »:

Si le monde des clercs s'offusquait ainsi de l'histoire, c'est qu'elle comportait, pour les milieux universitaires à l'intention desquels elle avait été certainement inventée et mise en rimes, une signification particulière. Ainsi qu'on le verra, les écoles parisiennes où fréquentait Henri d'Andeli³ étaient agitées dans la première moitié du XIII^e siècle par une ardente querelle entre tenants de la théologie et partisans de la philosophie, rénovée par l'étude des grandes œuvres aristotéliennes⁴.

On sait⁵ effectivement que l'aristotélisme n'a pas été accueilli dans l'histoire de la pensée médiévale occidentale sans provoquer de durables polémiques. Ainsi en 1210, quelques années avant la composition du *Lai*, la lecture d'Aristote fut censurée par le concile de la province ecclésiastique de Sens sous peine d'excommunications. En 1215, la Faculté de Théologie à Paris retire du programme les œuvres ayant trait aux spéculations proprement philosophiques de cet auteur tout en conservant la partie

1 Comme nous le signalions en introduction, l'attribution du *Lai d'Aristote* à Henri d'Andeli a récemment été contestée dans deux articles : Zufferey, « Henri de Valenciennes, auteur du *Lai d'Aristote* » ; Cobellari & Zufferey, « Un problème de paternité: le cas d'Henri d'Andeli. » Après un minutieux examen littéraire et linguistique, les deux auteurs attribuent la paternité de notre texte à un autre Henri : Henri de Valenciennes. Même si la solidité des arguments avancés par les deux médiévistes suscitent de fécondes interrogations sur l'identité réelle de l'auteur, il n'empêche que le *Lai* devait fournir aux théologiens, comme le dit Delbouille, « le prétexte d'un triomphe facile et soulever chez les philosophes d'unanimes protestations ». Delbouille, *op. cit.*, p. 20.

2 Delbouille, *op. cit.*, p. 18.

3 Voir la note 2 de cette même page.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 L'usage commode de l'indéfini ne saurait nous affranchir de rendre honneur à la contribution d'Alain de Libera qui aura inspiré ce petit récapitulatif. Alain de Libera. *Aristotélisme médiéval*. p. 104-111.

logicienne du corpus. Or, après 1220, Aristote trouve chez les théologiens des défenseurs zélés qui porteront la querelle dans l'enceinte même de la Faculté, ce qui vaudra au pape Grégoire IX, en 1228, de monter au créneau contre ces « nouveautés profanes » qui s'insinuent, à son grand regret, parmi la pensée scholastique. Or, selon toute vraisemblance, le *Lai d'Aristote* aurait été composé durant cette première période de censure, au plus tard en 1230¹. La prise en compte de ce contexte historique nous offre, de fait, un moyen de dépasser les catégories sémantiques telles qu'elles ont été identifiées jusqu'ici, et de recourir à des données extratextuelles afin de procéder à une nouvelle lecture interprétative.

Ainsi l'isotopie intrinsèque fondée sur l'antagonisme //nature// vs //culture// peut faire l'objet d'une interprétation *extrinsèque*¹ inspirée par le contexte historique. Grégoire IX condamne l'étude d'Aristote pour lutter contre ce qu'il considère être des « nouveautés profanes » car elles représentent un danger qu'il définit en ces termes : « la foi est sans mérite si la raison humaine lui prête ses ressources². » L'euphémisme contenu dans l'apodose ne doit pas occulter la catégorisation implicite que contient le propos : le pape s'oppose à la philosophie d'Aristote car les réflexions qu'elle suscite sont incompatibles avec la foi, ce qui signifie donc que la foi perdure tant qu'elle se place hors du champ de la //culture// (c'est-à-dire dans la //nature//). Les nouvelles catégories sémantiques qui se dégagent de l'antinomie ainsi produite /théologie/ (« foi ») vs /philosophie/ (« raison ») prolongent donc l'opposition //nature// vs //culture//. En effet, tout en ne relevant pas d'un même classème, /théologie/ et //nature// sont tous deux définis par opposition à //culture// : la « foi » reste l'expression d'une soumission à une transcendance, d'une confiance spontanée et naturelle susceptible d'être altérée, si l'on s'en tient au point de vue du pape, par un abus de raison, de réflexion, de logicisme, en un mot de /philosophie/. La dimension //nature// et le domaine /théologie/ ont donc bien, aux yeux de l'autorité pontificale de l'époque, un sème spécifique en commun tout comme, pour des raisons évidentes, //culture// et /philosophie/, d'où cette dernière homologie : //nature// : /théologie/ :: //culture// : /philosophie/.

¹ C'est d'ailleurs l'étude des chansons insérées qui a permis à Maurice Delbouille d'en arriver à une telle datation.

Au terme de ce parcours interprétatif donc, ‘science’, relevant de //culture// sera indexé sur le domaine /philosophie/, et inversement ‘Nature’, relevant de //nature// sera indexé sur le domaine /théologie/. Par voie de présupposition, ‘dame’ se verra réécrit en |’religion’|, de même que l’on pourra construire à partir de sémèmes lexicalisés, comme ‘maistre’, ‘filosofie’, ‘science’, un archisémème³ ‘philosophie’ pour désigner Aristote. Une telle relecture est apte à produire également une réécriture des sémèmes ‘chançonete’ (v. 32) ‘livres’ (v. 45). Rappelons que les deux termes figurent un antonyme fondé, en langue, sur une disjonction de traits sémantiques et aspectuels. Par ailleurs, si le livre apparaît comme un attribut d’Aristote, soit de la //culture//, soit encore de la /philosophie/, on peut finaliser l’homologation en faisant du rondeau l’attribut de la jeune femme, soit de la //nature//, soit encore de la /théologie/. En effet, si cette dernière catégorie constitue l’avatar final de l’indienne, le rondeau, en tant que transmission orale d’une parole, peut être reconsidéré comme un symbole du discours théologique. Entendons bien : nous ne voulons pas comparer deux énoncés aussi différents que sont une chanson de danse et un discours religieux, seulement nous pensons que l’agencement des corrélations dans ce texte, donc la recontextualisation du rondeau dans ce cas précis, est susceptible de conduire le lecteur vers une telle interprétation. Des spécificités communes au mot-source *rondeau* et au mot-cible, requérant un savoir extérieur au texte, autorisent par ailleurs cette interprétation : le rondeau est un genre « simples »⁴, les sermons conçus pour convertir les masses sont, quant à eux, dénués des complexités rationalisantes propres à la rhétorique philosophique (ils s’adressent, comme l’on dit habituellement, « directement à l’âme » et non à l’intellect). La réécriture ‘dame’ -> |’théologien’| implique donc ‘chançonete’ -

1 « La définition *extrinsèque* met en évidence des contenus qui ne sont pas actualisés dans le texte interprété. En règle générale, l’interprétation extrinsèque présuppose l’interprétation intrinsèque [...]. » Rastier, *op. cit.*, p. 221. C’est bien le cas ici.

2 de Libera, *op. cit.*, p. 107.

3 Les *archisémèmes* relèvent de l’*archidialectique* qui « permet de classer les acteurs et les agonistes en « camp », d’évaluer le bilan des syntagmes fonctionnels et des séquences (en définissant les améliorations et les dégradations). Rastier, *Sens et textualité*, p. 79. De ce point de vue, les sémèmes dégagés jusqu’à maintenant (‘ami’, ‘amie’, ‘dame’, ‘Aristote’, ‘Alexandre’, etc) sont tous des archisémèmes puisqu’ils prennent position dans deux « camps » différents, la fin de l’ouvrage consacrant la victoire d’un « camp » sur l’autre.

4 Dans son étude bien connue des genres lyriques au Moyen Âge, Pierre Bec revient avec insistance sur la dite simplicité du rondeau. Tout comme la *ballette* et le *vireli*, le rondeau, dit-il, se caractérise, littérairement, par une structure sémico-poétique simple (pièces courtes à refrain, strophiques ou non ; contenu sémantique peu chargé) et, musicalement, par une simplicité parallèle (structure mélodique entièrement syllabique, sans mélisme, plus tonale que modale, peu touchée par la tradition grégorienne. » Et de confirmer un peu plus loin : « [L]e *rondet* est sans doute la cellule élémentaire des chansons de danse. D’une structure textuelle et musicale particulièrement simple et facilement mémorisable, le rondet se prêtait parfaitement sans doute à une danse de plein air et improvisée. » Bec, *op. cit.*, 1977. p. 223.

> |'discours théologique'| de sorte que la fermeture du livre, réécrit pour la cause en |'discours philosophique'|, symbolise le triomphe de la foi sur la rationalité philosophique, triomphe que consacre définitivement la chevauchée ridicule.

Ces réécritures, reposant sur une interprétation extrinsèque, mettent donc en relation des sémèmes lexicalisés avec des sémèmes non lexicalisés : elles sont dites, pour cette raison, *symboliques*¹. De même, les sèmes spécifiques, alloués à l'acteur féminin et redistribués dans le domaine /théologie/, impliquent un système axiologique aisé à identifier : tandis que la théologie prend les traits d'une jolie jeune femme entreprenante, la philosophie, elle, est représentée sous l'apparence d'un vieillard décrépi et ridicule. Eu égard à ce système de valeurs, nous pouvons donc noter naïvement :

/théologie/ > /philosophie/.

Rappelons encore que l'interprétation /religion/ vs /philosophie/ n'est pas de notre cru : nous la tenons de Maurice Delbouille, lui-même, en bon philologue, en ayant retrouvé la trace chez certains commentateurs d'Henri, comme un certain Matheolus qui, apprend-on, « déplorera dans ses *Lamentations* (1280) le préjudice que pouvait causer à l'autorité des philosophes la mésaventure attribuée au maître des maîtres [...]»². » Cette ultime couche sémantique rend compte en somme de ce que Jacques Fontanille nomme la *congruence* textuelle, qu'il distingue, comme cela a déjà été dit³, de la *cohésion* et de la *cohérence*. En somme, l'hétérogénéité induite par les différents niveaux sémantiques d'oppositions corrélés entre elles peut donc être résolue par une lecture soucieuse aussi bien du texte que de son contexte.

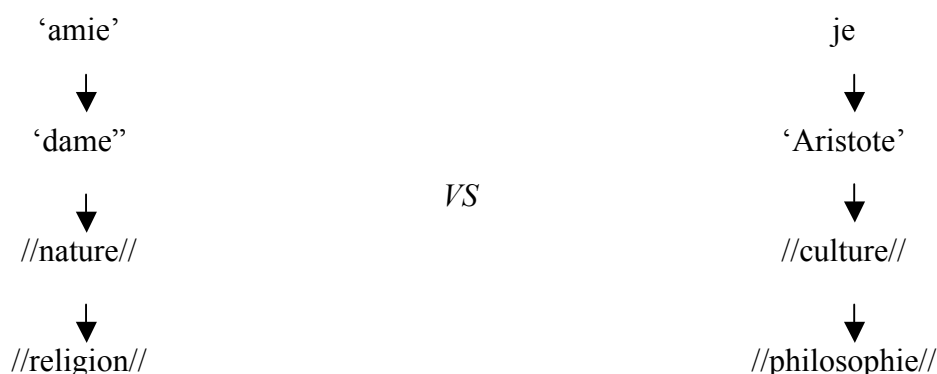
Cette première étude de cas nous aura donc permis de montrer que la pièce lyrique s'intègre à la narration grâce à la récurrence d'unités sémantiques formant différentes isotopies. Ainsi, des isotopies génériques indexent des sémèmes, répartis dans les énoncés lyrique et narratif, en classes équivalentes appelées /topographie/ et

1 Nous continuons de reprendre la terminologie de François Rastier qui appelle « *symbolique* toute connexion entre deux sémèmes (ou groupe de sémèmes) telle qu'à partir d'un sémème lexicalisé, on puisse lexicaliser un autre sémème (ou un autre groupe de sémèmes). » Rastier, *op. cit.*, p. 186.

2 Delbouille, *op. cit.*, p. 19. Au rang des intellectuels indignés par l'offense faite à Aristote, figure également Jean Brasdefer.

3 Voir note 4 p. 69.

/humain/, car elles concernent l'espace et les participants de l'énonciation. Nous avons pu voir aussi que leur appariement était saturé par la reconnaissance de traits spécifiques communs. Ce faisant, il nous aura fallu statuer sur le rapprochement entre le *je* lyrique implicite et Alexandre, virtuellement possible, et même admissible à un niveau local, tandis que le palier du texte commandait préférentiellement la relation 'ami' -> 'Aristote'. Retenant donc plus spécifiquement cette dernière interprétation, nous avons orienté nos réflexions vers des catégories sémantiques plus générales, formulables selon l'opposition //nature// vs //culture//, opposition dont le premier membre semble parfaitement illustré par le contenu du rondeau. À partir de là, nous avons cru bon, pour finir, d'identifier une dernière isotopie, relative à des catégories latentes, mais justifiée par l'entour historique du texte, afin de prolonger la chaîne de corrélats par une dernière opposition intitulée /théologie/ vs /philosophie/. Si l'on reprend donc les diverses strates de réécriture générées, à partir de l'insertion lyrique, par les sémèmes-sources 'dame' et 'ami', on obtient :



En conséquence, l'analyse de ce rondeau nous a imposé d'adopter le *point de vue du texte*, défini par opposition au *point de vue du discours*, comme étant celui « qui suit le parcours dans le sens *descendant*, depuis les organisations concrètes jusqu'aux structures abstraites¹. » Nous ne pouvons en ce sens que souscrire à la position adoptée, une fois encore, par Jacques Fontanille sur la « question du sens en général », selon

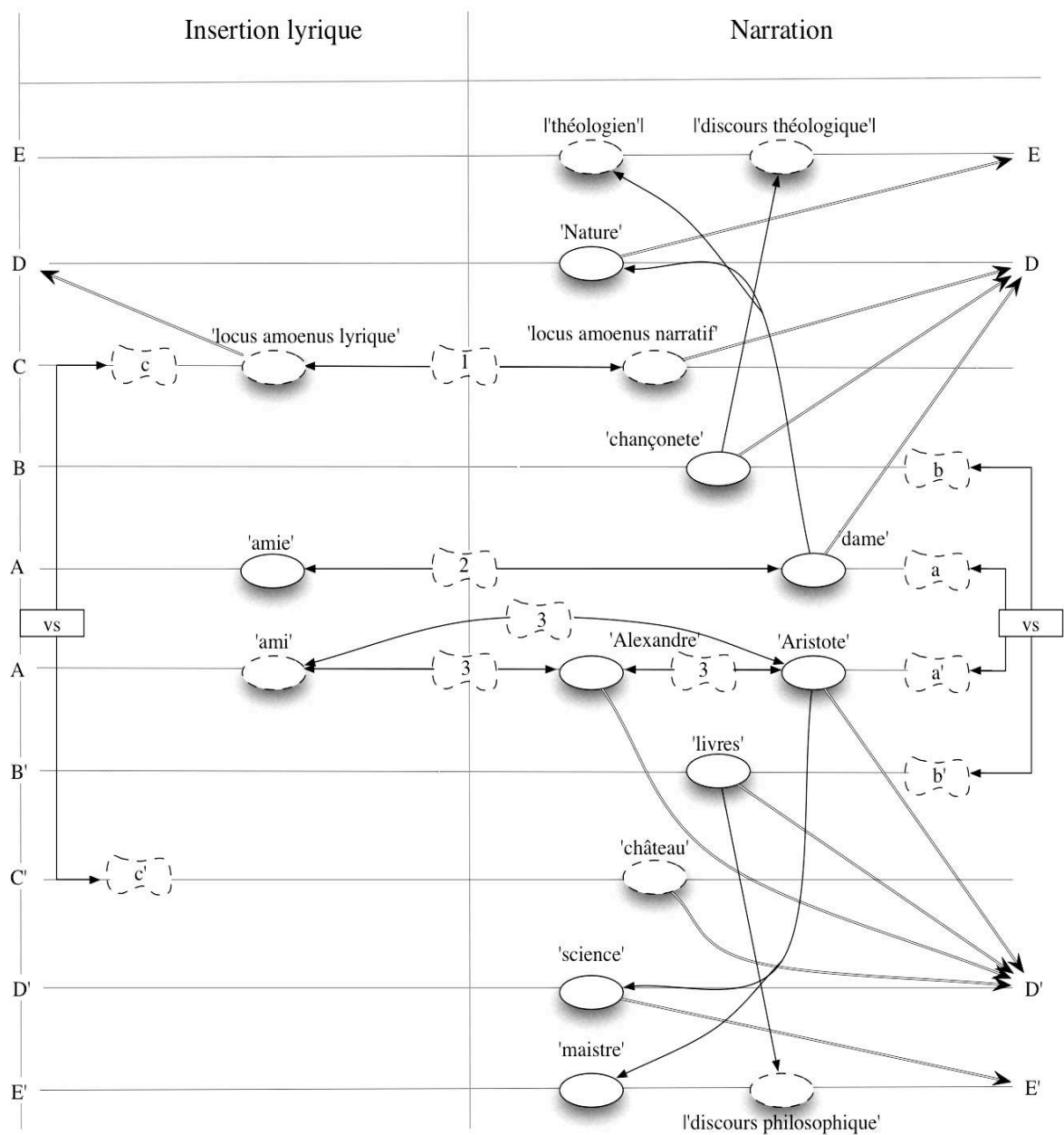
¹ Fontanille, *op. cit.*, p. 89.

² Elargissons la citation afin de donner à apprécier l'étendue du concept d'hétérogénéité: « [...] si l'on pose par principe que tout texte est un ensemble hétérogène, dont les limites ne peuvent être décidées qu'après analyse, *a posteriori*, et non un ensemble préalablement délimité et homogénéisé, alors le processus même de la signification, la pression même du sens, que ce soit en situation de production ou en situation d'interprétation, est une pression d'homogénéisation, ou plus précisément, une pression en vue de la *résolution des hétérogénéités*. » *Ibid.*, p. 93.

laquelle la signification naît de la « résolution des hétérogénéités ².» C'est bel et bien à une résolution des hétérogénéités que nous aura conduit l'examen de cette première insertion lyrique, l'accès à son sens ayant été rendu possible grâce à l'identification de diverses composantes sémantiques, isolées à la suite de prélèvements isotopiques, puis assemblées pour en faire un tout de signification.

4 Synthèse et bilan

Le schéma suivant, consigné en guise de synthèse, illustrera les rapports isotopiques complexes entre chanson et narration, et les divers types de connexions qu'il aura été possible de déduire de son insertion dans le texte.



Symboles et abréviations :



sémème lexicalisé



sémème non lexicalisé



molécule sémique



relation d'identité



réécriture



indexation

vs

opposition

'sémème'

'le contenu suppléé par réécriture'

Légende :

Les sémèmes reliés entre eux de part et d'autre de l'axe central figurent les relations isotopiques entre insertion lyrique et narration.

A, A', B, B', C, C' : isotopies génériques /humain/, /texte/, /topographie/ à l'intérieur desquelles s'opposent par paire 'dame' vs 'Aristote', 'chançonete' vs 'livres', 'locus amoenus narratif' vs 'château'.

D, D' ; E, E' : isotopies génériques en relation d'opposition //nature// vs //culture//, /théologie/ vs /philosophie/, sur lesquelles peuvent être indexés des sémèmes relevant de A, A', B, B', C, C (voir les flèches à double axe).

1 : relation d'identité induite par une molécule sémique composée de /horizontal/, /vertical/, /doux/, /délimité/.

2 : relation d'identité induite par une molécule sémique composée de /fém./, /mélioratif/, /mobile/, /attribut/, /euphorie/.

3 : relation d'identité induite par une molécule sémique composée de / masc./, /spectateur/, /amoureux/.

a vs a' : relation d'opposition induite, pour 'dame' et 'Aristote', par les molécules sémiques composées de /fém./, /mobile/, /à l'extérieur/, /destinateur/, /sauvage/ et de /masc./, /immobile/, /à l'intérieur/, /destinataire/, /civilisé/.

b vs b' : relation d'opposition induite, pour 'chançonete' et 'livres', par les molécules sémiques composées de /oral/, /popularisant/, /chant/, /transitif/, /singulier/, /naturel/ et de /écrit/, /non popularisant/, /lecture/, /réfléchi/, /pluriel/, /culturel/.

c vs c' : relation d'opposition induite, pour ['locus amoenus lyrique'] et ['château'], par les molécules sémiques composées de /ouvert/, /végétal/, /naturel/ et de /fermé/, /minéral/, /culturel/.

Les flèches simples symbolisent des réécritures possibles. Lorsqu'elles relient un sémème lexicalisé à un autre sémème lexicalisé, elles représentent des connexions métaphoriques. Lorsqu'elles relient un sémème lexicalisé à un sémème non lexicalisé, elles représentent des connexions symboliques.

Parvenu au terme de cette première étude de cas, nous aimerions procéder à un défrichage grossier de la forêt de questions laissées en jachère. Sur les traces d'une critique avançant que le roman à insertions suppose un rapprochement entre univers fictionnels distincts, nous nous sommes demandé quelle forme pouvaient prendre les échanges lyrico-narratifs. Grâce à l'étude de cette première pièce lyrique et de son cotexte, nous avons eu connaissance de l'un des aspects possibles de la relation. Celle-ci donne lieu, en effet, à un assemblage de thèmes : des sèmes inhérents ou afférents à certains sémèmes forment transversalement à l'énoncé hybride des molécules stables dans lesquelles s'indexent des sémèmes issus du roman et du poème. Il semblerait donc que l'un des mécanismes fondateurs du roman farci soit de proposer une matière allogène mais isotope avec le fond narratif.

On voit bien également, toujours à propos de cet exemple, que deux énoncés travaillent de conserve. Tout d'abord, le texte travaille la citation, la transforme, la dénature. Que reste-t-il de cette charmante histoire d'amour relatée succinctement dans la pièce après que celle-ci a été insérée dans la trame narrative ? À l'évidence, plus grand chose ! Par le jeu multiple des connexions, l'amant devient un pauvre vieillard abusé; l'amie, une jeune femme rusée et intéressée ; et voilà la naïve saynète amoureuse devenue une intrigue pathétique, jusqu'à rejoindre, par des chemins détournés, l'histoire de ces sœurs ennemies que sont au Moyen Age la théologie et la philosophie. L'entour narratif modifie la citation qui, par conséquent, aurait très bien pu bénéficier d'un sens bien différent dans un tout autre contexte. En insérant cette pièce, l'auteur lui donne une signification et accomplit un acte critique. Il ne reçoit pas de façon passive un matériau traditionnel dont la raison d'être ne se limite pas à une actualisation dans l'œuvre, mais il procède à une lecture *productive*¹ d'un texte qu'il saisit hors du répertoire lyrique existant pour en proposer une interprétation personnelle. On sait que l'écrivain de

¹L'expression s'entend dans le sens que lui donne François Rastier : « [l]a lecture *productive* réinterprète le texte au gré du récepteur, pour le faire correspondre à des situations et des référents nouveaux, quitte même à le réécrire en partie ». Rastier, *op. cit.*, p. 51.

roman est d'abord un lecteur, nul doute qu'il l'est davantage lorsqu'il compose une œuvre à insertions lyriques !

D'un autre côté, la composition du *Lai d'Aristote* serait-elle altérée si l'insertion avait été omise, ou remplacée par une formule du type : « elle se mit à chanter une chanson d'amour » ? Oui, sans aucun doute. Rappelons que la chanson, en vertu de règles schématiques énoncées antérieurement, dispose d'un pouvoir de captation : elle attire la perception auditive et/ou cognitive (selon qu'elle est lue ou entendue) et, redoublant des thèmes exprimés dans la narration, elle contraint fortement l'impression référentielle globale du lecteur/auditeur, oriente sa compréhension du texte, et l'enjoint à retrouver les différents points de contacts éparpillés entre l'insertion et le roman. La réception du roman prend alors les allures d'un jeu de piste, ce que confirme, par ailleurs, le goût des médiévaux pour les énigmes. Qui est qui ? Est-ce Aristote ou Alexandre qui endosse le rôle de l'ami ? Si le protagoniste féminin du rondeau a toutes les chances d'être connecté à l'indienne, ne peut-il symboliser à un niveau plus général un autre contenu, plus abstrait ? On le voit, l'insertion proposée par l'auteur réclame de la part du récepteur une participation plus active que jamais. C'est à lui que revient finalement la tâche de construire des isotopies afin de comprendre la signification, non pas du poème, mais de l'insertion du poème. La résolution de l'énigme que propose la citation semble donc passer par une lecture *descriptive*¹ suscitant une débauche de connexions.

En outre, cette lecture rompt avec un principe de linéarité et encourage une interprétation qui se fraye un chemin dans l'épaisseur du texte. Phénomène nouveau dans la réception de l'œuvre médiévale, l'insertion exige que l'on mette en relation un énoncé fermé sur lui-même avec un énoncé fragmenté. Ainsi, le sens de la citation apparaît après que l'on a pris le temps de recomposer les thèmes lyriques éclatés dans le texte, avant ou après la citation, contigus ou éloignés d'elle. Le dernier schéma semble en être l'illustration la plus éloquente. Renversé horizontalement, il donne à voir un tronc lyrique déployant ses racines plus ou moins profondément dans le sol narratif. L'étude que nous avons proposée reconstitue les va-et-vient du lecteur dans l'espace

¹ « La lecture *descriptive* répond à l'objectif modeste mais ambitieux de restituer le contenu du texte en reconstituant l'entour de la communication initiale. » Rastier, *ibid.*, p. 52.

romanesque (elle est donc, elle aussi, *descriptive*) afin de recoller les débris lyriques qui sont refunctionalisés à des stades divers de la diégèse.

Bien qu'il soit prématuré d'apporter des réponses définitives, cette première insertion du *Lai d'Aristote* nous aura livré quelques indices à propos des relations thématiques et de leur mode d'appréhension, qui méritent d'être approfondis. Une deuxième étude sera pour nous l'occasion de corroborer ces premières impressions.

2.1.2.2 LA ROSE : INSERTIONS LYRIQUES N°39 ET 40

Le choix d'un deuxième exemple est justifié essentiellement pour quatre raisons. La première a trait à l'idée que l'on se fait d'une démonstration que l'on voudrait la moins réfutable possible. Ainsi, sans vouloir tomber dans un catalogage qui serait la manifestation d'un empirisme exagéré, nous ne saurions nous contenter d'un exemplier à une occurrence (si l'on nous permet cette allotopie), la règle encourageant la présence de plusieurs illustrations afin d'appuyer la démonstration. Deuxièmement, si cette étude supplémentaire sert de prétexte à conforter l'idée selon laquelle le sens de l'insertion repose sur la saillance d'isotopies, elle montrera également que les propriétés dégagées de l'insertion précédente peuvent être réalisées dans des contenus différents. Ainsi, les auteurs médiévaux, dans ce domaine, savaient-ils varier les plaisirs. Troisièmement, les bases méthodologiques ayant été détaillées dans les parties précédentes, nous profiterons de la liberté rhétorique qui nous est, de fait, accordée en poursuivant l'analyse sans l'alourdir abusivement de renvois à l'arrière-plan théorique. Enfin, quatrièmement, il sera également question d'étudier des genres distincts afin de souligner l'autonomie des isotopies vis-à-vis des genres insérés. Ceci aussi pour invalider toute démarche consistant à prélever du corpus un certain type de poème, les chansons courtoises par exemple, en vertu de leurs qualités littéraires. Les relations sémantiques se moquent de la typologie des textes !

De plus, le *Roman de la Rose* (ou *Guillaume de Dole*)¹ s'impose à nous dans cette série d'études de cas pour des raisons aussi bien affectives que pratiques. Ce roman suscite, en effet, un questionnement de première importance sur le procédé de l'insertion, dont l'auteur, Jean Renart, prétend être l'instigateur. L'assurance avec laquelle l'écrivain s'autoproclame inventeur², en une *captatio benevolentiae* qui rompt avec les habituelles expressions d'allégeance à la tradition, les indéniables qualités littéraires de son roman, et la diversité de ses interprétations auront eu pour conséquence d'attirer sur lui une pléthore de commentaires et autres débats de haute volée impliquant les plus reconnus des médiévistes.

D'autre part, ceci expliquant cela, la *Rose* est le seul texte intégralement saisi dont nous disposons dans notre base de données informatique³ : eu égard à son statut, bien regrettable, *d'unicum* numérique, il a donc bénéficié d'une attention toute particulière à deux stades de la production du programme. Au stade de la construction, il a permis d'élaborer une grande partie des variables informatiques requis pour procéder au traitement automatique du corpus. Au stade de la finalisation, les résultats ont été vérifiés et validés sur des segments textuels définis à l'intérieur de ce même texte-test. Ce parcours en circuit fermé ne constitue certes pas la plus orthodoxe des méthodes, mais nous n'avons pu procéder autrement pour des raisons techniques, relatives, donc, à l'édition des textes électroniques. Quoi qu'il en soit, nous tâcherons de ne pas passer à côté des différentes possibilités d'analyse que nous offre le logiciel.

Débutons cette deuxième étude de cas en fournissant les quelques repères philologiques puis diégétiques nécessaires à la bonne compréhension de ce qui va suivre. En préface de l'édition retenue pour la numérisation, Félix Lecoy répartissait les pièces lyriques du roman en deux grands groupes⁴ : « le groupe des chansons courtoises » et le « groupe beaucoup moins homogène [...] des pièces d'allure ou d'inspiration populaire. » Les deux insertions citées plus loin représentent ces deux

1 Ed. Félix Lecoy.

2 Michel Zink fait le commentaire suivant à propos du prologue : « [il] est pour faire l'éloge du procédé de l'insertion de pièces lyriques dans le roman et pour mettre en évidence l'harmonie qui existe entre les premières et le second. Il ne s'agit de rien d'autre que de construction et de cohérence littéraires ; c'est le seul souci du romancier ». Zink, « Une mutation de la conscience littéraire », p. 25.

3 Notre outil informatique est décrit par le menu dans la partie *annexes* de ce travail, p. 2-79.

4 Voir l'index des chansons insérées, dans la partie *annexes*, pour avoir des précisions sur cette répartition, p. 84-147.

catégories. Sont donc reproduites une pastourelle, genre très rarement inséré¹, suivie de près d'une chanson courtoise, les deux pièces s'intégrant à intervalles rapprochés dans une même séquence narrative. Une fois encore, la segmentation que nous proposons est guidée par des contraintes matérielles, ce qui la rend passablement arbitraire. Elle se trouve néanmoins justifiée par le voisinage de sémèmes lyriques et narratifs qui établissent les relations sémantiques les plus aisées à identifier. Cependant, dans le cas présent, la narration contiguë jouant un rôle minimal dans la construction des isotopies, il nous faudra recourir à des vers narratifs ne figurant pas dans le contexte proche de ces deux insertions.

Procédons à présent à un résumé sélectif de cette œuvre foisonnante afin de ne retenir que les éléments indispensables à la démonstration : un empereur, nommé Conrad, s'est soudainement épris, sur la foi des dires de son ménestrel officiel, Jouglet, d'une jeune fille, Liénor, qui loge dans une modeste demeure à Dole avec son frère et sa mère. Le souverain envisage alors d'organiser ses fiançailles sans même avoir vu sa dame. Or, le sénéchal, jaloux de l'intérêt que son seigneur porte à Liénor et à sa famille, décide de faire échouer ce mariage en prétendant qu'il connaît intimement la future mariée. Une fausse preuve, la mention d'une particularité intime de la jeune fille², lui permettra d'apporter du crédit à ses propos. C'est le drame ! Conrad, abattu, est forcé de ne plus consentir à épouser cette créature jugée désormais impure³. Liénor décide alors de prendre les choses en main en se rendant à la cour durant des fêtes données à Mayence dans l'espoir d'y plaider sa cause. Peu de temps avant son arrivée au château, la fête bat son plein et les ménestrels rivalisent d'élégance en entonnant des chansons, dont deux sont reproduites par l'auteur, tandis que Conrad, à l'écart, se morfond dans de sombres pensées.

Or refet bon savoir huimés
 quel vie il mainent el palais :
 l'en i chantē et sons et lais,
 li menestrel de mainte terre

5 qui erent venu por aquerre.
 De Troies la Bele Doete
 i chantoit ceste chançonete :

1 Notre corpus compte une seule autre pastourelle qui figure d'ailleurs aussi dans *La Rose*. Voir *annexes*, p. 87.

2 C'est précisément la mère de Liénor qui apprendra au félon, dans des circonstances peu honorables, que sa fille a de naissance une *rose vermeille desor la cuisse blanche et tendre* (v. 3364-3365).

3 L'historien Jean Verdon, s'intéressant à la condition féminine au Moyen Âge, fait ce constat à propos des jugements contrastés visant jadis les femmes dans le domaine des rapports sexuels : « [p]our les hommes du Moyen Âge, une fille ne peut être que pure ou publique de sorte que la femme violée, malgré son innocence, se rapproche de la femme commune. » Jean Verdon, *La Femme au Moyen Âge*, p. 113.

*Quant revient la sesons
 que l'erbe reverdoie,
 10 que droiz est et resons
 que l'en deduire doie,
 seuls aloie,
 si pensoie
 as noviau sons
 15 que ge soloie.
 Touse gaie
 o ses moutons
 trovai sanz compegnons,
 ou s'esbanoie
 20 a ses chançons.
 Gente ert sa façons ;
 chevex que venez baloie
 avoit sores et blons.

 Et uns autres de Chaalons,
 25 qui ot vestu uns biaux dras vers,
 rechante d'autre part cest vers :

*Amours a non ciz maus qui me tourmente ;**

*mes n'est pas teuls com les autres genz l'ont,
 s'est bien resons que li miens cuers s'en sente,
 30 qui se mout bien coment on l'en respont.
 Et ge di : "Las ! mi mal, quant fineront ?"
 Ne je Jhesus fenir ne mes consente,
 s'après les maus li bien gregnor n'en son.

 D'une chambre ou li baron sont
 35 oï l'empereres cest vers.
 Com ses pensers estoit divers
 de ciaux qu'il avoit assemblez !
 Si li est ses solaz emblez
 qu'il ne set qu'il die ne face;
 40 si li pert mout bien a sa face
 qu'il n'amenda .XV. jors a.
 La damoisele se segna
 quant el est en la cort entree.
 Tex .ccc. l'ont au doi moustree
 45 qui ne sevent pas son esmai,
 Ainz dient tuit : « Vez mai, vez mai,
 que cil dui dui chevalier amainent ! »
 (v. 4561-4607)*

(« Il est bon maintenant d'apprendre quelle vie on menait au palais : on y entendait chanter chansons et mélodies par les ménestrels de tous les pays qui étaient venus là pour gagner de l'argent. La belle Doete de Troyes y chantait cette chansonnette :

*“Quand revient la saison
 où l'herbe reverdit,
 quand il est juste et normal
 que l'on se réjouisse,
 j'allais seul
 et songeais
 aux chants nouveaux
 qui m'étaient chers.
 Or trouvais
 joyeuse fille
 seule avec ses moutons :
 elle s'amusait
 de ses chansons.
 Quelle allure élégante !*

*Ses cheveux flottaient au vent,
tout blonds et tout dorés.*“

Revêtu d'un bel habit vert, un autre ménestrel, venu de Châlons, chanta à son tour ce couplet :

*“Le mal qui me ronge s'appelle Amour ;
mais il n'est pas normal comme les autres amours ;
aussi est-il normal que mon cœur souffre :
il sait trop bien comment on lui répond.
Et je me plains : « Quand finiront mes maux ? »
Mais que Jésus ne les fasse cesser
si après eux les biens n'en sont plus grands.”*

L'empereur, d'une chambre où étaient les barons, entendit ce couplet. Il avait bien d'autres pensées que les seigneurs qu'il avait rassemblés. Privé de sa joie, il ne savait que dire ni que faire ; on voyait bien à son visage qu'il ne s'était pas remis de sa peine depuis quinze jours. La demoiselle se signa au moment d'entrer à la cour. Il y eut bien trois cents personnes qui, sans soupçonner son inquiétude, la montrèrent du doigt et dirent d'un commun accord : « Voyez le mai, voyez le mai que ces chevaliers amènent !¹ »)

Affirmer que Renart, en vertu d'un style qui le rapproche parfois du chroniqueur, intercale ces chansons en des occasions imitées du monde réel, qu'il ponctue par exemple, les scènes de liesse de genres lyriques, conformément à des pratiques sociales propres à son époque, affirmer cela revient à simplifier abusivement la question de l'insertion lyrique, réduisant son rôle à celui d'une ornementation distrayante et secondaire. Même si ce point de vue est en partie recevable, l'adopter exclusivement risque de faire oublier que la *Rose* est, en son temps, une œuvre novatrice, qui cherche et invente des moyens d'intégrer des pièces exogènes à sa trame narrative. Tout le travail du romancier consiste donc, c'est notre thèse, à jouer sur les connexions possibles entre sémèmes narratifs et sémèmes lyriques afin d'établir des isotopies fondées sur des catégories sémantiques génériques et/ou spécifiques. Même si leur étude ne nécessite pas, cette fois-ci, le recours à des interprétations extrinsèques, ces deux insertions permettront d'illustrer à nouveau la possibilité que le procédé offre au romancier de constituer des récurrences sémantiques à travers différents paliers textuels. De ce point de vue, les rapports entre acteurs nécessitent ici quelques

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 91-92.

explications. Nous y consacrerons l'essentiel de l'analyse occupant, du fait de la présence rapprochée de deux insertions, deux parties distinctes.

1 Les relations actérielles induites par la pastourelle

Le *Lai d'Aristote* nous a précédemment invité à établir des passerelles entre les acteurs de la pièce lyrique et les acteurs participant à l'énonciation de celle-ci, c'est-à-dire son destinataire et son destinataire principal. Commençons donc par examiner le contenu sémantique des acteurs lyriques et des acteurs narratifs immédiats afin de voir si, une nouvelle fois, l'interprète est la classe sémantique à partir de laquelle se construisent les relations isotopes.

1.1 Touse -> Bele Doete

Concernant la pastourelle, l'interprétation *Touse* → *Bele Doete* pourrait trouver sa justification dans le résumé qui suit :

Dimension //humain// 'touse' et 'Bele Doete'		/fém./	/mélioratif/	/euphorie /	/interprète/
Sémèmes	IL	+ Morphème fém.	'Bele' (v. 6)	Inféré par : v. 1-3	'chantoit' (v. 7)
	N	+ Morphème fém.	'gente' (v. 21) 'blons' (v. 23)	'esbanoie' (v. 19)	'ses chançons' (v. 20)

Ces récurrences sémantiques et sémémiques (‘chantoit’ et ‘chanson’) vont de soi et n’appellent pas de commentaire particulier. Seul le trait /euphorie/ peut être discuté, même s’il ne nous semble pas inconvenant de le déduire de l’ambiance joyeuse à laquelle participe le ménestrel. Faut-il donc pour autant retenir l’interprétation *touse* -> *Bele Doete*, voire ne retenir que celle-ci et se contenter des isotopies mentionnées dans le tableau pour justifier l’insertion de cette pastourelle ?

Au niveau local, il nous semble bien que ce soit la seule possible. On pourrait donc limiter l’investigation aux deux vers narratifs précédant l’insertion puisqu’ils contiennent, à eux seuls, les informations permettant de relier deux molécules sémiques équivalentes, constituées chacune des traits /fem./, /mélioratif/ et /interprète/. Force est de reconnaître que cette interprétation, quoique déduite d’indices parfaitement manifestes, restreint considérablement le potentiel isotopique de l’insertion. Envisager ‘touse’ -> ‘Bele Doete’ comme seule réécriture possible risquerait effectivement de réduire le rôle de l’insertion à un échange de traits spécifiques entre un interprète et un acteur du morceau cité, ce qui, du reste, s’accorde mal avec la richesse littéraire de l’œuvre. D’autre part, les domaines sémantiques /ville/ vs /campagne/ opposent Bele Doete, originaire de Troie – c’est-à-dire d’une ville réputée pour être un important foyer d’activité et de diffusion culturelles – et la bergère dont la chanson précise qu’elle garde précisément ses troupeaux. Une telle allotopie instaure une relation rugueuse entre la narration et la pièce lyrique qui rend l’emboîtement des figures actorielles moins évident.

Si les relations qui se dégagent de ce palier local ne donnent pas entière satisfaction, on peut dès lors confronter l’insertion à un segment textuel plus large, voire, si l’on récuse l’existence de frontières au-delà desquelles les sémèmes ne pourraient se connecter entre eux, au roman dans son ensemble.

1.2 ‘touse’ -> ‘Liénor’

Afin de savoir si la molécule sémique qui se dégage de l’acteur lyrique est manifestée ou non par d’autres acteurs que Belle Doete, nous procéderons à un tri des

sémèmes lyriques qui se trouvent réinvestis dans la narration, compte tenu de la rection de celle-là sur celle-ci. Or, autant une telle démarche était concevable sur un texte aussi court que le *Lai d'Aristote*, autant révèle-t-elle rapidement ses limites sur un texte qui dépasse les cinq mille six cents vers. Nous pouvons donc, dans un cas comme celui-ci, difficilement nous passer de notre base de données, dont nous rappelons qu'elle a été conçue précisément sur la base des relations lexicales et sémantiques entre vers narratifs et vers lyriques.

Ainsi pour l'adjectif *blons* (v. 23), le dictionnaire intégré¹, construit à partir de la lemmatisation de la totalité du corpus, mentionne la *Rose* sept occurrences², en comptant celle qui clôtüre la pastourelle. Les deux premières se rapportent à des protagonistes totalement secondaires tandis que les suivantes, si l'on ignore à nouveau celle de la chanson, renvoient, comme l'attestent les relevés suivants, à la chevelure de Liénor :

[...] sa **bloie** crigne recercele [...] (v. 695)
 [...] et Liénors as **blons** chevouls [...] (v. 827)
 [...]qui mout avoit **blons** les cheveuls [...] (v. 1126)
 [...] fet cele qui la trece ot sore
 et **blonde** sor le blanc bliaut. [...] (v. 1201)
 [...] qu'el a la crigne **blonde** et bele.[...] (v. 3707)
 [...] si que sa crigne **blonde** et sore [...] (v. 4725)

La jeune femme est donc particularisée par la couleur de sa chevelure dont la splendeur est perçue par son frère Guillaume comme un don de Dieu :

De tant l'avoit Diex bien veüe
 qu'el a la crigne blonde et bele. (v. 3706-707)

(« Dieu, dans sa bienveillance, lui a donné une belle chevelure blonde¹. »)

Par ailleurs, la reduplication synonymique – *sorez et blons* - employée pour qualifier les cheveux de la bergère apparaît par deux fois dans la narration à propos de Liénor. Il est donc incontestable qu'un premier trait spécifique réunit ces deux acteurs féminins, nous le nommerons, à défaut d'être original, /blondeur/. En outre, la chanson

¹ Pour en savoir plus sur la conception et les avantages d'un tel dictionnaire, voir *annexes* p. 6-31

² « blont », v. 302 ; « blons », v. 364, 827, 1126 ; « bloie », v. 695 ; « blonde », v. 1201, 3707, 4725.

livre, toujours à propos de la chevelure, une indication supplémentaire nous permettant de rapprocher davantage encore les deux /acteurs/ : les cheveux de la *touse*, précise le texte, sont balayés par le vent, ils recevront donc par afférence le sème spécifique /long/ et /tête nue/. Ces deux propriétés sont également définitoires de la *crigne* de Liénor.

Afin d'éviter à l'analyse de verser dans l'excès d'observations microsémantiques sans conséquence, nous citerons le fameux passage où Liénor, se présentant devant l'empereur la tête prise dans une coiffe volumineuse et agencée de sorte que l'on ne la reconnaisse pas, se découvre d'un geste involontaire, laissant ainsi ses beaux cheveux blonds cascader sur ses épaules :

Por l'usage, qui tex estoit,
ele prent dou mantel l'atache;
que qu'el l'oste dou col et sache,
si l'enconbra si li mantiaus
qu'ele hurte as premiers cretiaus
qu'ele avoit fet en sa touaille.
Le hordeïs et la ventaille
enporta jus o tot le heaume,
voiant les barons dou roiaume,
si que sa crigne blonde et sor
son biau samit inde li dore
par espaulles et pres dou col.
Des le tenz mon segnor saint Pol
ne fu plus bele por solas.
Ele haoit tant son solas
que ne li chaloit de trecier;
mes, por ses chevols adrecier,

ot drecié sa greve au matin
d'une branche de porc espin,
et si ot fet front de heaumiére;
s'ot chapelet a la maniere
as puceles de son païs,
s'ot fiocelez aval le vis
de ses biaux chevex ondoianz.
Li chapelez li fu aidanz,
qui li fu un poi loig des iex;
et Nature, por veoir miex
son biau front, li ot tret arriere.
Si desconfite, en tel maniere,
se let cheoir as piez le roi
cele qui ne savoit son roi,
si li crie: «Por Deu, merci.
Ha ! bele, levez vos de ci,
fet l'empereur, or m'avez mort ! (v . 4716-49)

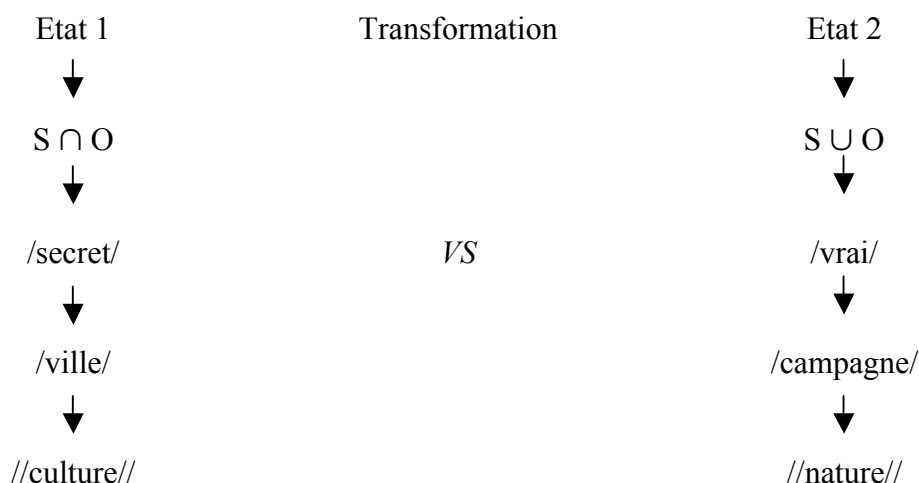
1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 75.

(« Pour respecter l'usage en vigueur, elle saisit le cordon de manteau ; mais comme elle tirait de son cou pour l'enlever, le manteau s'emmêla si bien qu'elle accrocha les fronces qu'elle avait faites à son voile, emportant ainsi, à la vue de tous les barons du royaume, l'édifice, la ventaille et le casque dont elle s'était entourée la tête, en sorte que le blond doré de sa chevelure inonda d'or ses épaules, autour de son cou, son beau vêtement de soie bleue. Depuis le temps de Saint Paul, nulle plus belle femme n'avait réjoui le regard des humains. Elle était si indifférente à son propre plaisir qu'elle ne se souciait pas de se tresser les cheveux ; mais pour les mettre en ordre, elle les avait séparés le matin avec une branche de bourg-épine et s'était coiffée à « la heaumière ». Elle portait un diadème à la manière des jeunes filles de son pays, et ses beaux cheveux ondulés tombaient en boucle le long de son visage. Le diadème, posé assez loin des yeux, ajoutait à son charme ; et Nature, pour que l'on vît mieux son beau front, l'avait fait glisser en arrière. C'est en proie à cette affliction et dans un semblable appareil que la jeune fille, toute désespérée, se laissa tomber aux pieds du roi en lui criant : “Au nom de Dieu, pitié ! Belle demoiselle, relevez vous, dit l'empereur, vous me faites mourir ! “¹ »)

Ce court extrait présente donc Liénor au travers de deux états jonctifs successifs que sépare une transformation due au geste maladroit de l'héroïne. Etat 1 : Liénor conjoint un objet complexe, au sens actantiel du terme, susceptible d'être décrit par des catégories figuratives, modales et sémantiques. Ainsi, la somptueuse coiffe lui dissimulant le visage, Liénor reçoit une surdétermination modale ayant trait à la véridiction. En effet, avançant masquée dans l'assemblée, elle conjoint les catégories de l'être et du non paraître, modalités qu'un carré sémiotique connu², réunit sous la catégorie du /secret/. De plus, les propriétés de ce masque qui consiste en un assemblage d'accessoires soulignant la magnificence de la toilette, impliquent qu'on lui alloue les traits génériques /ville/ et //culture//. Ainsi, tant qu'elle porte l'encombrante coiffe, Liénor reste conjointe des catégories du /secret/, d'un domaine /ville/ et d'une dimension //culture//. À la suite d'une transformation subséquente au geste malheureux, la perte de l'objet de valeur institue un état 2 symétrique à l'état 1 : la jeune provinciale est surdéterminée par un /paraître/ positif ce qui l'entraîne dans la catégorie du /vrai/. De même, eu égard aux insistantes allusions à l'absence de tresse, au désordre de la coiffure, et à la mode provinciale, le /vrai/ se trouve ici indubitablement corrélé aux classes génériques /campagne/, et //nature//. Cette petite scène narrative peut donc être symbolisée ainsi :

1 *Ibid.*, p. 94-95..

2 Il s'agit du carré véridictoire défini au paragraphe 5 de l'entrée « carré sémiotique » du dictionnaire de Greimas et Courtés. Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés. *Sémiotique*. p. 29-33.



Or, une fois que le masque tombe, que découvre-t-on ? Une superbe jeune femme dont la beauté se trouve inextricablement reliée à la simplicité de sa coiffure, à la splendeur de son ‘ondoianz’ chevelure, sémème actualisant les sèmes spécifiques /long/ et /tête nue/, valant aussi, comme on l’a vu, pour la coiffure sans artifice de la jeune bergère. Renart, certes, exploite les archétypes fournis par une longue tradition littéraire qui peupla les genres médiévaux de jeunes héroïnes aux longues chevelures dorées, mais, dans le cas présent, la coiffe a pour fonction d’indiquer les origines modestes de Liénor ainsi que sa provenance. Se trouve donc sélectionnée dans son portrait, comme en atteste à plusieurs reprises la narration, une composante figurative particularisante qui, camouflée puis magnifiquement mise en valeur à la suite d’un geste involontaire, signale l’identité de la belle *Liénors as blons chevouls* au moment où elle se présente à l’empereur.

Marc-René Jung, consacrant un article aux insertions lyriques de ce roman, a, avant nous, remarqué le rôle prépondérant de cette *crigne blonde* dont le « désordre naturel, avance le médiéviste, [...] est le signe que la vérité nue va triompher¹. » La coiffure de Liénor ne se réduit donc pas à un simple *topos*, elle est le symbole d’une pureté ayant pour corrolaire la catégorie véridictoire du /vrai/, ainsi que les classes sémantiques /campagne/ et //nature//. Ce petit extrait sature donc un peu plus, sur la

¹ Marc-René Jung, *op. cit.*, p. 48. On pourra aussi se reporter à cette pénétrante remarque de Michel Zink, citée également par Jung, à propos du rôle véridictoire des cheveux de la belle : « [d]e même que le chevalier révèle son identité en ôtant son heaume, de même Liénor, en offrant sans défense à la vue ses cheveux dénoués, révèle sa vraie nature, derrière le rôle qu’elle est en train de jouer, sans pourtant feindre, puisqu’elle est réellement affligée. » Zink, *Roman rose*. p. 107.

base de relations sémantiques spécifiant les attributs physiques des acteurs concernés, l'appariement Liénor-*touse*. De ce point de vue, il nous semble également significatif que la toute première description qui soit faite de la jeune fille, et qui est l'œuvre de Jouglet, constitue une réécriture des deux derniers vers de l'insertion :

IL : *chevex que venez baloie* /long/ + /tête nue/
 avait soiez et blons /blondeur/.
 N : Sa bloie crigne /blondeur/ recercele
 en ondoyant /long/ + /tête nue/ aval le vis [...] /long/ (v.
 695-96) ;

(« Ses cheveux blonds tombaient en longues boucles autour de son visage
 [...] ¹ . »)

Cette réécriture est par ailleurs rendue possible par *analyse*, c'est-à-dire par un mode d'interprétation consistant en une « mise en évidence de tous les sèmes composant un sémème-source donné². »

La couleur de la chevelure et ses propriétés plastiques constituent donc les premiers indices favorables à une lecture 'touse' -> 'Liénor' mais ce ne sont pas les seuls. Revenons un instant à la pièce interprétée par la Belle Doete : le terme de « pastourelle » qui désigne ce genre lyrique est dérivé de la condition du protagoniste féminin qui est dans tous les cas une jeune bergère ou tout du moins une jeune paysanne, traditionnellement courtisée, parfois avec succès, parfois en pure perte, par un poète ou par un chevalier. Or, si le statut social de Liénor ne correspond pas réellement au statut de la *pastoure*, certaines indications semblent bel et bien établir une isotopie spécifique connectant les deux acteurs féminins. Ainsi, après avoir interrogé son ménestrel sur les richesses de Guillaume, frère de Liénor, l'empereur obtient cette réponse :

Fet Jouglés : « onques ne pot pestre
 De sa terre .VI. escuiers
 Puis qu'il fu primes chevaliers [...]. (v. 763-65)

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 18.

² François Rastier établit une typologie des possibles réécritures d'un sémème par un autre en distinguant trois types de transformation : *L'analyse, la conservation* (« le sémème-but est identique au sémème source ») et *la condensation* (plusieurs sémèmes-sources sont réécrits par un seul sémème-but »). Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 221.

(Avec le revenu de sa terre, il n'a jamais pu entretenir six écuyers, depuis qu'il a été fait chevalier [...]¹)

Même si Jouglet signale ensuite que l'extraordinaire valeur du chevalier pourvoit à tous ses besoins matériels, la formule ne fait aucun doute sur la modestie des revenus de cette famille de Dole. Que représente, en effet, pour un empereur d'Allemagne, qui plus est habitué aux fastes que son rang lui confère, un chevalier qui n'a pas les moyens d'assurer la subsistance de six écuyers ? Sur un plan économique, assurément pas grand chose !

De plus, lorsque le messenger du souverain, Nicole, rendra visite à cette famille de Dole, Guillaume se qualifiera, lui-même, de *vavassor* (v. 1041), terme qui signifie littéralement, ainsi que le précise Lecoy dans son glossaire, de « vassal du vassal », et qui, employé de façon figurée, désigne un « personnage de petite noblesse et de modestes revenus². » On ne saurait mettre exclusivement l'emploi de ce substantif sur le compte de la modestie de Guillaume. Le protégé de l'empereur est, en effet, un petit chevalier de province, propriétaire d'un humble *manoir* abritant sa famille et ses gens. De même, au moment où Guillaume prépare son voyage pour la cour impériale, sa mère lui fera cette recommandation qui en dit long sur les possibilités économiques limitées de cette famille de Dole :

« Biax fils, dit ele, or en pensez,
gardez que riens ne vos souffraigne,
que l'en ne die en Alemaigne,
quant vos serez a cort venuz,
que vos soiez povres ne nuz. » (v. 1084-88)

(« Cher fils, dit-elle, il faut vous en occuper et veiller que rien ne vous manque, afin que l'on ne dise pas en Allemagne, une fois que vous serez à la cour, que vous êtes pauvre et dénué de tout³. »)

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 20.

2 Lecoy, *op. cit.*, p. 230.

3 *Ibid.*, p. 26.

En résumé, il ne nous semble pas incongru de connecter ‘touse’ -> ‘Liénor’ sur la base d’un trait spécifique, en liaison avec les conditions de vie matérielles de chacune, que l’on appellera simplement /humilité/.

Revenons, une fois de plus, au contenu du morceau lyrique inséré afin de compléter la molécule sémique s’agréant autour de la classe sémantique constituée du sémème lyrique ‘touse’. La jeune bergère nous est présentée *sanx compegnons*, ce qui, pour le *ge* lyrique, la rend évidemment digne d’intérêt. Nous n’épiloguerons pas sur la relation supplémentaire que la précision induit sur le plan des isotopies spécifiques permettant la réécriture *touse* -> ‘Liénor’ : la sœur de Guillaume est la figure même de la jeune vierge médiévale autour de laquelle sont dressées des barrières infranchissables destinées à préserver sa pureté. Comme l’explique, du reste, Thierry Charnay, « [d]ans les cultures où la virginité est une valeur très forte, réservée à l’époux comme don exclusif de soi, de son corps, il convient de trouver des moyens efficaces pour la protéger [...] »¹. » Dans le cas de notre héroïne, les « moyens efficaces » consistent justement en une vie de réclusion puisque aucun homme, quand bien même ce serait le sénéchal de l’empereur, n’est autorisé, s’il n’est pas accompagné de Guillaume, à pénétrer dans la chambre où la jeune femme passe le plus clair de son temps, semble-t-il, à exécuter des travaux d’aiguilles. Cet interdit ne manquera d’ailleurs pas d’être rappelé au sénéchal désireux de voir ce *tresor*² en l’absence de son frère Guillaume :

Ne cuidiez pas que ge vos mente,
certes, sire, ainz vos di voir,
que nuls hom ne la puet veoir
puis que ses freres n’est pas çaienz. (v. 3336-339)

(Je ne mens pas, croyez-le bien, mais je dis, seigneur, l’exacte vérité : aucun homme ne peut la voir, du moment que son frère n’est pas ici¹.)

En somme, le trait /virginité/ que l’on peut dégager par afférence du groupe de sémèmes lyriques ‘*sanx compegnons*’ se transforme en trait inhérent et sature davantage encore l’appariement entre ‘touse’ et ‘Liénor’. De même, la jeune fille semble avoir pour habitude d’accompagner ses menus travaux d’aiguille de chansons dont deux

¹ Thierry Charnay. « Le Conte “licencieux” », p. 160.

² C’est le terme dont use Guillaume pour présenter sa sœur au messager de l’empereur (v. 1115).

d'entre elles sont consignées dans le roman au cours de la visite de Nicole, le messager de l'empereur. Lorsque ce dernier fera son rapport à son seigneur, il ne pourra s'empêcher de lui faire part de son admiration quant aux facultés vocales de la jeune fille :

De son beau chanter par est ce
Une tres douce melodie. (v. 1407-1408)

(Quand elle chante, sa voix est la plus angélique des mélodies².)

Notre molécule sémique se densifie donc un peu plus encore et se voit allouer un trait supplémentaire qu'on pourra dénommer faute de mieux /interprète/.

Liénor est donc la métaphore, au sens où la doxa sémantique l'entend³, de l'héroïne de la pastourelle. En effet, le groupement des sèmes spécifiques dégagés de la classe actorielle que constitue 'touse' - /mélioratif/, /blond/, /cheveux longs/, /tête nue/, /humilité/, /virginité/, /interprète/ - se trouve réinvesti dans l'acteur 'Liénor'. Un autre trait sémantique commun à 'touse' et 'Liénor', /vernal/, fera l'objet d'un commentaire ultérieur. Le tableau suivant résume les résultats acquis :

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 68.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 Pour une définition précise des connexions métaphoriques, voir *supra*. p. 64.

Acteurs //touse// - //Liénor//	Sémèmes	
	IL	N
/fém./	+	+
/mélioratif/	‘gente’ (v. 21)	‘Bele’(v. 4748 entre autre)
/blond/	‘sorez’ , ‘blons’ (v. 23)	‘bloie’ (v. 695), ‘blons’ (v. 695), ‘sore’ (v. 4725), etc.
/cheveux long/	‘venz baloie’ (v. 22)	‘oindoianz’ (v. 4739), ‘aval le vis’(v. 4739)
/tête nue/	‘venz baloie’ (v. 22)	‘oindoianz’ (v. 4739)
/humilité/	‘ses moutons’ (v. 17)	‘vavassor’ (v. 1041), ‘povres’ (v. 1088), ‘nuz’ (v. 1088)
/virginité/	‘sans compegnons’ (v. 18)	Déduit de <i>nuls hom ne la puet voir</i> par exemple (v. 3338)
/interprète/	‘chançons’ (v. 20)	Déduit de <i>son beau chanter</i> par exemple (v. 1407)
/vernal/	voir glose en 2.1.3	voir glose en 2.1.3

Encore une fois, deux acteurs de la narration sont susceptibles d'appariement avec l'acteur lyrique. À la différence de l'insertion étudiée dans le cadre de notre première étude de cas, l'interprète de la pastourelle, cette *Bele de Doete*, n'est pas l'unique réécriture possible de l'héroïne dont elle chante les aventures. L'appariement actoriel est en effet davantage saturé par l'interprétation 'touse' -> 'Liénor', compte tenu du nombre de traits spécifiques communs aux deux classes. Néanmoins, ne retenir

que cette interprétation sous prétexte qu'elle relève d'une interrelation isotopique dominante, constituerait une erreur d'appréciation : l'objectif n'est pas en effet de sélectionner et valoriser un modèle de lecture idéal, car ce serait pourvoir l'insertion d'une relation univoque à même d'appauvrir considérablement son sens dans le roman. C'est seulement en prenant en compte la diversité des interprétations possibles que nous pourrions mettre en valeur la richesse du procédé, ce qui n'exclut évidemment pas de se prononcer sur la hiérarchie des parcours interprétatifs possibles selon des critères de plausibilité. Ainsi l'identification des traits spécifiques isolés par l'analyse sémantique constitue-t-elle un argument permettant de conclure sur la plus grande plausibilité de 'touse' -> 'Liénor', que 'touse' -> 'Bele Doete', et ce malgré la proximité textuelle de ces deux sèmes qui composent donc un appariement de moindre saturation sémique.

Complétons rapidement, pour en finir avec les protagonistes féminins, ce triangle des relations actuelles en nous intéressant à la jonction possible dans le seul espace narratif 'Bele Doete' -> 'Liénor'. Convenons, par principe, que si 'touse' -> 'Bele Doete' et que si 'touse' -> 'Liénor', alors il y a de fortes chances pour qu'une interprétation 'Bele Doete' -> 'Liénor' soit également recevable. La mise en relation des molécules sémiques propres à ces deux acteurs permettra de s'en faire une idée plus précise. Rappelons la composition sémique des deux femmes :

/fém./, /mélioratif/, /interprète/, /euphorie/ pour 'Bele Doete' ;
 /fém./, /mélioratif/, /interprète/, /blonde/, /cheveux longs/, /tête nue/,
 /humilité/, /virginité/, /printanier/ pour 'Liénor'.

Il ressort de ce rapide inventaire que trois sèmes seulement sont en conjonction, les autres relations étant indécidables du fait du peu d'indices dont nous disposons à propos de cette chanteuse. Signalons, en outre, que le sème /euphorie/ déduit de 'Bele Doete' ne peut équivalement être alloué à 'Liénor' qui dispose du sème contraire, au vu de la situation dans laquelle elle se trouve. Nous écarterons donc de notre investigation cette interprétation en alléguant de la pauvreté des traits échangés par les deux acteurs, voire de l'incompatibilité de l'un d'entre eux.

1.3 Indexation de ‘touse’ et ‘Liénor’ sur l’isotopie /temporel/

Les sémèmes renvoyant aux acteurs /fém./ manifestent chacun une ambivalence qui a une incidence sur le parcours interprétatif constitué à la lecture de ce passage. Ci-dessous, pour rappel, les deux premiers vers de la pastourelle :

*Quant revient la sesons
que l'erbe reverdoie [...]. (v. 8-9)*

Les deux vers contiennent le trait /temporalité/ dans ‘sesons’ et ‘quant’ , /cyclicité/ dans ‘sesons’, ‘revient’ et ‘reverdoie’ (grammème itératif ‘re-‘), et /vernal/ dans ‘erbe’ et ‘reverdoie’. Nous proposerons donc la réécriture¹ de ces deux vers par ‘[printemps]’ (pour le dire en français moderne), sémème rassemblant, à lui seul, les traits spécifiques /temporalité/, /cyclicité/, /vernal/.

Ainsi qu’en atteste l’incipit de cette chanson, la pastourelle est donc indissociable du renouveau printanier, car, puisse-t-on rapidement passer sur cette plate déduction, la *pastoure* amène paître ses troupeaux à la belle saison. La remarque n’est cependant pas sans rapport avec les travaux d’illustres philologues qui se sont interrogés sur les origines et la fonction de ce genre lyrique dont l’approche typologique reste délicate. Pierre Bec, pour n’en retenir qu’un, se risquant à une longue définition², démontre que l’évocation d’« une certaine atmosphère agreste et bucolique (la scène a lieu en plein air, au printemps, dans un décor champêtre et apaisant) »³ est constitutive du genre. Le moment où *revient la seson*, et où *l’erbe reverdoie* constitue donc la configuration idéale pour rencontrer une bergère. Mais ce n’est pas tout : tirant parti de

1 Cette réécriture du contenu des deux vers est obtenue par *condensation*, i. e. « plusieurs sémèmes-sources sont réécrits par un seul sémème-but (qu’on appelle parfois métasémème). » Rastier, *Sémantique interprétative*, p.221.

2 Voici reproduit de façon sélective le premier paragraphe qu’il lui consacre : « [i]l s’agit en gros, d’une chanson dialoguée (*débat*), dans laquelle un galant de classe élevée (chevalier) tente, avec plus ou moins de succès, de séduire une bergère. [...] [L]a pastourelle est une composition lyrico-narrative, voire dramatique, qui repose sur trois structures poétiques en circulation qui ne sont pas exclusives du genre en tant que tel : 1) La *rencontre amoureuse* ; 2) Le *débat* amoureux ; 3) La *plainte* amoureuse (lyrique). [...] » Bec, *op. cit.*, p. 120. On pourra mentionner aussi la définition de Zumthor citée également dans le même ouvrage, p. 121 : « [...] chant narratif de rencontre, caractérisé par la dénomination de l’objet, *pastoure*, ou *touse*, ou leurs diminutifs, rarement un terme de même sens, ou un prénom à connotation paysanne, selon le registre de la bonne vie. Le sujet *je* est en général référé au terme *chevalier* ; exceptionnellement, à un désignatif masculin à même connotation registral que *pastoure* ».

3 *Ibid.*, p. 120.

la thèse de Michel Zink¹ sur l'identification du personnage central de ce genre – la pastoure –, Pierre Bec conclut sur une association intéressante au premier chef la démonstration : « [c]ette *silvatica* serait liée au renouveau des fêtes de mai et l'on retournerait, mais par une voie plus sûre et plus prudente, aux thèses de G. Paris et d'A. Schossing². » On déduira, par conséquent, de ces considérations philologico-littéraires que, conformément à des codifications registrales, le sémème obtenu par condensation ['printemps'], relevant du domaine /temporel/, implique 'touse', relevant de la dimension //humain//. Autrement dit, 'touse' bénéficie d'un trait sémantique inhérent /vernal/ (elle « vient » avec le printemps), définitoire également de ['printemps'], ce qui met le sémème lexicalisé et le sémème obtenu par réécriture en relation d'identité.

Or, si l'existence de la *pastoure* est soumise au retour du printemps, Liéonor compose également une figure associée explicitement à l'arbre de Mai que l'on déterrait jadis en l'honneur du printemps. Emmanuèle Baumgartner, avant nous, avait relevé dans le texte, les indices patents d'une telle connexion, ainsi qu'en témoigne la citation suivante :

[...] ce qui, dans le texte, me paraît caractériser plus précisément, moins le personnage de Léonor que ce qu'elle *représente*³, c'est ce que l'on peut appeler le lyrisme de mai. Il est bien évident qu'en faisant coïncider – de manière peu rituelle au reste – le mariage de son héroïne avec le premier jour de mai, en faisant d'elle plus explicitement encore, *la vivante incarnation de l'arbre de Mai*⁴, -

... Vez mai, vez mai,
que cil dui chevalier amainent ! (v. 4606-7)

s'écrient tous ceux qui voient la jeune fille se rendre au palais de l'empereur –, Jean Renart entendait présenter Léonor comme l'image romanesque de la « reine de mai » des chansons et du folklore⁵.

1 Michel Zink, qui s'intéresse davantage à la fonction de ce genre lyrique qu'aux origines, associe la bergère à la femme sauvage : « c'est une femme que l'on rencontre en pleine campagne, dans une nature plus ou moins sauvage, par opposition à la *dame* qu'on ne rencontre que dans un jardin clos et cultivé. » Michel Zink. *La Pastourelle*. 1972. p. 40.

2 Bec, *op. cit.*, p. 131. Ces derniers, et ce ne sont pas les seuls, niaient les thèses génétiques savantes et lui supposaient, au contraire, une origine populaire. Parmi les tenants de l'hypothèse savante, figuraient Wackernagel, Brakelmann, Bartsch et Jeanroy. *Ibid.* p. 127-128.

3 Nous soulignons.

4 Nous soulignons encore.

5 Baumgartner, *op. cit.*, p. 264.

Que fait l'assemblée (ou l'auteur) qui assiste à la venue de Liénor dans le palais ? Elle (ou il) associe l'héroïne à l'arbre de mai, et atteste de l'existence d'une connexion métaphorique tel que 'liénor' → 'mai' que l'on justifiera en ces termes : les deux sémèmes relèvent de dimensions sémantiques différentes (//humain//vs //végétal//), mais ils ont au moins un sème spécifique /vernal/ en commun puisque ces deux acteurs ont choisi d'apparaître sur la scène romanesque au moment du |'printemps'|. Et l'on retourne à notre sémème reconstruit d'après l'incipit de la pastourelle, ce qui nous conduit à reconnaître, entre la chanson et la narration, un réseau de relations d'identité reliant |'printemps'| et 'Liénor' , |'printemps'| et 'mai' ,et enfin 'touse' et 'mai'. Signalons en outre que la connexion métaphorique 'Liénor ' -> 'Mai' est consignée dans des vers qui suivent de peu l'insertion de la pastourelle. Du reste, la longue description¹ que consacre Jean Renart, dans une autre partie de son roman, à la *kalanda maya*² souligne, elle aussi, les interrelations génériques entre //humain// et /temporelle/ qui existent dans cette œuvre.

1.4 Le problème du référent masculin

Si les relations sémiques entre acteurs féminins ont pu être mises en évidence grâce à l'extraction de sèmes spécifiques, à partir de quelques vers décrivant la bergère, l'identification de l'acteur masculin va inmanquablement poser des problèmes, imputables aux disjonctions sémantiques qu'induisent les quelques indications spécifiant les propriétés de ce *ge* (v. 15) lyrique. Tout d'abord, si l'on raisonne en terme d'homologie et non plus d'isotopie sémantique, l'interprétation la plus raisonnable devrait résulter de l'association de *ge* à Conrad. Ainsi, au couple formé par la *touse* et *ge* se superposerait le couple formé de Liénor et Conrad, ou, synthétisé autrement : 'touse' : 'ge' :: 'Liénor' : 'Conrad'. Or, si l'argument homologique est en faveur d'une telle lecture, le contenu sémantique de la pastourelle, lui, ne va malheureusement pas

¹ Voir les vers 4143-4192.

² *Kalenda maya* c'est-à-dire, « fête de mai ». Marie-Claude de Crécy en donne la définition suivante : « Fête qui célèbre l'arrivée du printemps [...] et le renouveau de la nature, auxquels sont associés tout naturellement des idées de joie, de jeunesse et d'amour. Elle s'accompagne de manifestations diverses, comme la cueillette du mai, les danses aux chansons : carole, baleries, reverdies... » L'auteur poursuit d'ailleurs en citant, en guise d'illustration, le passage de la *Rose* consacré à l'évocation de la fête de mai. Marie-Claude de Crécy. *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. p. 109.

dans ce sens. Voyons justement quels sont les traits spécifiques que l'on peut dégager des maigres indications que nous donne la pastourelle au sujet de l'acteur *ge* :

/isolé/ de 'seul'.

/actif/ de 'trouvai'.

/mobile/ de 'aloie'.

/chanteur / de 'sons'.

/euphorie/ de 'deduire'.

Observons donc à présent les faits et gestes de Conrad exposés dans les quelques vers qui suivent la deuxième insertion, et que nous reproduisons à nouveau pour la clarté de l'exposé :

D'une chambre ou li baron sont
oï l'empereres cest vers.
Com ses pensers estoit divers
de ciaux qu'il avoit assemblez !
Si li est ses solaz emblez
qu'il ne set qu'il die ne face;
si li pert mout bien a sa face
qu'il n'amenda .XV.jors a¹. (v. 34-41)

Les sèmes spécifiques déductibles de cette brève description sont les suivants :

/accompagné/ l'empereur est en compagnie de ses barons.

/passif/ comme l'indique l'expression : *ne set qu'il die ne face*. Par ailleurs c'est Liénor qui entre dans la *cort* ainsi que le précise le texte, c'est donc elle qui va à la rencontre de Conrad afin de prouver son innocence.

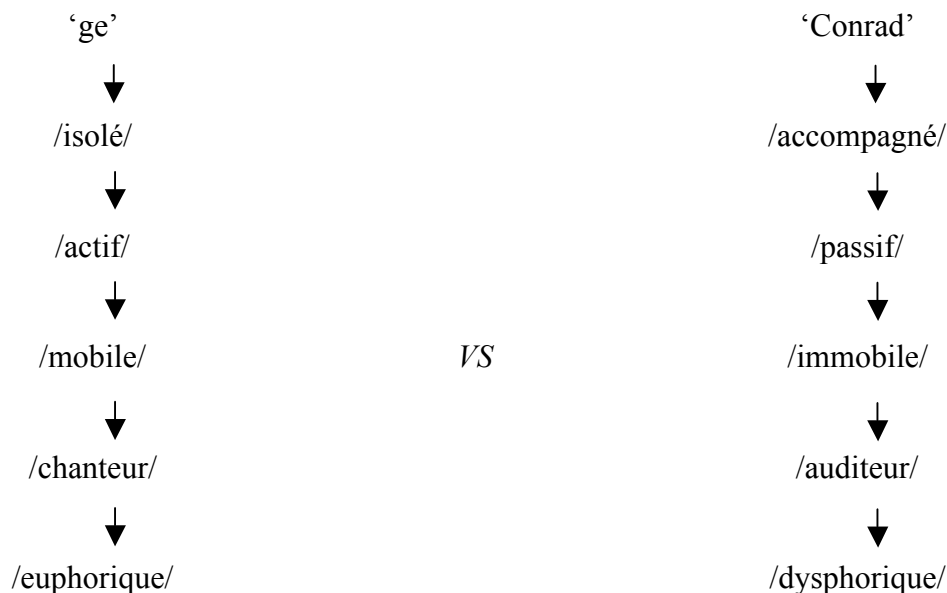
/immobile/ trait impliqué par le précédent.

/auditeur/ déduit de *oï l'empereres cest vers*. Il faut bien noter, par ailleurs, que suite à sa déception amoureuse, l'empereur s'est juré de ne plus jamais chanter (v. 2883-884).

¹ Passage traduit p. 79.

/dysphorie/ de solaz emblez.

D'où le résumé suivant :



Ces deux relevés successifs ne résultent pas d'un abus de l'abréviation « vs », à même de provoquer chez l'usager un trouble perceptif lui imposant de voir parfois le monde en deux dimensions¹. Cependant, force est de reconnaître que le texte actualise une allotopie sémantique fondée sur une opposition sèmes à sèmes, allouant aux deux acteurs des spécificités divergentes. Or, si manifestement l'interprétation 'ge' -> 'Conrad' est on ne peut plus réfutable, si son incongruité s'impose même, à l'issue de la lecture, avec autant d'évidence, sans doute est-ce, aussi, une façon de nous faire ressentir la détresse de l'empereur d'Allemagne : voilà la vie qu'il aurait pu avoir, voici ce qu'il est ! En accusant aussi abruptement les disjonctions sémantiques entre ce *ge* lyrique et le protagoniste de la narration, Jean Renart souligne le fait que l'homologie contient encore, à ce stade du récit, une inconnue : *touse* : 'ge' :: 'Liénor' : 'x'. Si, en effet, Liénor est bel et bien la meilleure représentante romanesque de la *touse*, tout porte à croire que Conrad n'a pas les qualités traditionnellement requises pour espérer vivre le

¹ Cela dit, la « pathologie » que nous évoquons trouve dans le champ de la poétique médiévale, et dans notre corpus en particulier, un terrain propice, selon Zumthor, à son développement : « [L]'un des aspects les plus constants de la poétique médiévale me semble en effet résider dans le jeu des contrastes. Ceux-ci peuvent être de nature diverses. Ils constituent parfois de simples, mais efficaces ruptures de rythme : ainsi par l'insertion de pièces lyriques dans un récit, le fait est bien connu et ce procédé fut manifestement à la mode dans la seconde moitié du XIII^e siècle. » Paul Zumthor. *Recherche sur les topiques*. p. 426.

genre d'idylle que l'insertion fait cruellement entrevoir. Conrad est-il donc pour autant privé de la faculté de donner chair à un modèle lyrique ? La seconde insertion de l'extrait citée en préambule à cette étude de cas nous en apportera la réponse.

2 Les relations actérielles induites par la chanson courtoise.

La chanson courtoise est entonnée cette fois par un ménestrel originaire de Châlon, personnage apparaissant, tout comme la *Bele Doete*, pour la première et dernière fois sur la scène romanesque. À l'inverse de la première insertion, les indications sémiologiques spécifiant le contenu sémantique de l'interprète sont bien trop sommaires pour se risquer à établir une connexion à partir de cet acteur. En revanche, les vers post-lyriques précisant que le chant transite à destination de Conrad, dont l'état affectif est proche de celui de l'acteur lyrique, une nouvelle présomption d'isotopie se dessine, ce qui nous autorise à faire, à nouveau, un inventaire des sèmes spécifiques échangés par les deux classes génériques que constituent ces deux acteurs mentionnés dans le texte à intervalle rapproché.

Dimension //humain// ‘ge’ et ‘Conrad’		/masc./	/passif/	/dysphorie/	/différent/	/état duratif/
Sémèmes	IL	+ Morphème masc.	déduit de <i>ne set qu’il die ne face</i> (v. 39)	‘maus’ (v. 27) ‘tormente’ (v. 27) ‘mal’(v. 31), etc.	déduit de <i>mes n’est pas teuls com les autres genz l’ont</i> (v. 28)	déduit de <i>mi mal, quant fineront</i> ?(v. 4591)
	N	+ Morphème Masc.	déduit de <i>ne set qu’il die ne face</i> (v. 39)	déduit d <i>e solaz emblez</i> (v. 38)	déduit de <i>Com ses pensers estoit divers</i> (v. 36)	déduit de <i>Si li pert mout bien a sa face qu’il n’amenda .XV. jors a</i> (v. 40-41)

Les traits /passif/, /dysphorie/ précédemment dégagés du portrait de Conrad, se trouvent donc actualisés dans cette insertion lyrique, tandis que deux autres sèmes spécifiques – /différent/ et /état duratif/ - achèvent de saturer l’appariement ‘ge’ -> ‘Conrad’. Quant aux allocations sémiques restées sans commentaire, voici les justifications d’usage:

/passif/ Ce trait est déduit de normes sociolectales inhérentes à la constitution du genre même de la *canso*. Ainsi, parmi les épreuves stéréotypées qui sont imposées à l’amant courtois, figure l’attente : la rencontre amoureuse se trouvant virtualisée par un certain nombre d’obstacles rendant l’avenir incertain (dénonciation des jaloux, position sociale inférieure de l’amant, statut de femme mariée de la dame, etc.). La plainte lyrique est motivée précisément par l’indécision sans cesse renouvelée du poète. Plusieurs indices contenus dans cette chanson en particulier viennent le confirmer : modalité interrogative (v. 31) (le contenu de l’interrogation en dit long d’ailleurs sur la passivité du poète) ;

appel à un adjuvant, jugé tout puissant, en la personne du Christ afin d'obtenir la récompense salvatrice (v. 32) ; sujet de « l'action » en position grammaticale de cas régime (*me* v. 27, *mes* v. 32), etc.

/dysphorie/ Ce trait relève également d'un code de genre : tout amant courtois digne de cette appellation est par définition malheureux. Nombreux sont les substantifs qui actualisent ce trait dans la chanson.

/différent/ Autre *topos* : les autres amants souffrent de la comparaison avec le poète. Dans la phraséologie courtoise, des classes sémantiques bien distinctes sont par ailleurs destinées à accueillir ces autres *genz* inaptes à comprendre les choses de l'amour véritable¹. De même, Conrad a de tout autres préoccupations que *ciaus qu'il avoit assemblez*.

/état duratif/ Les tourments endurés par les fins amants sont caractérisés par leur durée d'où le contenu de l'interrogation lyrique et l'allusion narrative concernant l'absence de rémission affective chez l'empereur.

Ne nous éternisons pas sur l'interprétation théoriquement possible 'menestrel de Chaalons' -> 'Conrad' car les deux acteurs présentent en commun seulement deux traits sémantiques équivalents, /masc./ et /interprète/, ce qui rend la connexion par trop hasardeuse : on aurait aimé en savoir plus sur le chanteur de Chalon!

En revanche, s'il est possible d'apparier sémantiquement Conrad et le poète de la deuxième insertion, cela signifie *a fortiori* que la pastourelle et la *canso* signalent une disjonction sémantique que leur contiguïté rend encore plus flagrante. La connexion 'ge' -> 'Conrad', que justifie l'identification d'une molécule sémique commune, implique donc par transitivité, eu égard aux disjonctions sémantiques signalées plus haut entre l'acteur narratif et l'acteur de pastourelle, une allotopie sémantique fondée sur les traits suivants :

/actif/, /euphorique/ pour le 'ge' de la pastourelle,

¹ Roger Dragonetti distingue par exemple deux types de *genz* hostiles au fin amant : « les dénonciateurs, généralement appelés les *médisans*, qui symbolisent les réactions sociales malveillantes que suscite toute grande passion, ensuite, les séducteurs ou *faux amants*, qui feignent le jeu du fin amour dans l'intention d'évincer les amants loyaux ». Dragonetti, *op. cit.*, p. 272.

/passif/, /dysphorique/ pour le ‘ge’ de la chanson courtoise.

La rupture flagrante que compose la pastourelle avec la narration, du point de vue des acteurs masculins, se trouve donc suivie d’une insertion qui sature un appariement impossible à réaliser précédemment. La pastourelle crée, tout d’abord, l’illusion d’une homologation possible, mais irréalisable sur le plan sémantique (ge : touse :: Conrad : Liénor), puis la seconde insertion invalide cette interprétation résultant de la réécriture d’un acteur lyrique en un acteur narratif dont les spécificités sont diamétralement opposées. La *canso* est donc tout entière dédiée à la manifestation possible d’un parcours interprétatif, au terme duquel Conrad est totalement assimilé par l’acteur typique de la poésie courtoise, au point qu’il partage avec ce dernier la même molécule sémique.

En somme, la présomption d’isotopie naissant du premier chant est rectifiée par l’insertion du deuxième. Jean Renart a donc trouvé un moyen, ici, de contourner une difficulté majeure qui dérive d’une contrainte spécifique au procédé qu’il aurait lui-même inventé : les morceaux lyriques ne sont pas de la plume de l’auteur - sans doute étaient-ils à la mode de jadis -, ce qui signifie que les insertions, intercalées en l’état, pouvaient très bien recevoir une justification dans un segment textuel précis, mais produire à un autre endroit du texte un contact abrasif avec celui-ci. À la différence des œuvres insérant des pièces lyriques composées *ad hoc*, les textes de notre corpus doivent donc se jouer de ce que nous nommerons désormais la *résistance* du contenu cité par rapport au contenu englobant. Ainsi en va-t-il de notre pastourelle dont le contenu est rendu signifiant par deux présomptions sémantiques opposées :

- une présomption d’isotopie permettant de repérer, au sein de la dimension //humain//, la constitution d’une molécule sémique associant ‘touse’ à ‘Liénor’;
- une présomption d’allotopie, favorisant, au sein de la dimension //humain//, une interprétation qui désolidarise ‘ge’ et ‘Conrad’, compte tenu du contraste sémantique inféré par la constitution de molécules sémiques résolument opposées.

L'allotopie indique donc que la pastourelle ne se laisse pas réduire au rôle de l'élément microtextuel nécessaire à toute composition en abyme. Le contenu de ce genre lyrique résiste en effet à toute tentative d'emboîtement obligeant le romancier à recourir à une seconde insertion, la chanson courtoise, lui permettant d'achever l'homologation afin de la rendre sémantiquement recevable.

3 Les relations entre les couples 'chançonete' et 'vers', 'Liéonor' et 'Conrad'

Deux sémèmes différents sont utilisés pour désigner les insertions lyriques : 'chançonete' (v. 7), pour la pastourelle, et 'vers' (v. 26 et 35) pour la strophe courtoise. De même, 'sons' (v. 14) a de fortes chances de référer, par un effet de mise en abyme, à la pastourelle elle-même : la chanson évoque donc un homme préoccupé par de *nouviaux sons*, terme polysémique renvoyant soit à une chanson, soit à une mélodie, soit encore aux deux (la chanson accompagnée de sa mélodie). Les trois sémèmes 'chançonete', 'vers', 'sons' pourront donc être indexés sur un domaine que l'on nommera, dans un souci d'homogénéité avec la première étude de cas, /texte/. S'il est difficile, pour les raisons que nous venons d'avancer, de se prononcer sur la spécificité de 'sons', il est, en revanche, aisé de distinguer le contenu sémantique de 'chançonete' et 'vers', en réservant à ce dernier uniquement, le trait spécifique /aristocratisant/¹. Retenons donc pour le moment :

/aristocratisant/ pour 'vers',

/non aristocratisant/ pour 'chançonete'.

Or, l'incompatibilité sémantique des deux sémèmes augure, selon nous, d'une connexion actorio-registrale qui, d'une part, poursuit l'allotopie instaurée par le rapprochement de sémèmes aux propriétés contrastives - 'ge' (de pastourelle) vs

¹ Trait inspiré de la dichotomie socio-poétique identifiée et commentée par Pierre Bec qui range dans le registre aristocratisant : la *canso*, le *sirventès*, le *planh*, la *tenson*, ou *jeu-parti*, le *lai-descor* ; et dans le registre popularisant : l' *aube*, la *chanson d'ami*, la *malmariée*, la *chanson de toile*, le *rondet de carole*, la *pastourelle*, la *reverdie*, la *chanson de toile*, la *ballette*, le *vireli* et la *resverie*. Il considère en sus comme "hybride" la *pastourelle*, la *reverdie*, la *chanson de croisade*, le *motet*, l'estampie, la *rotrouenge*. Pierre Bec, *op. cit.*, p. 33-34.

Conrad, et, par transitivité, ‘ge’ de pastourelle vs ‘ge’ courtois -, et d’autre part, conforte la propension des protagonistes narratifs à incarner un certain type d’acteur lyrique plutôt qu’un autre. Ainsi, bien que les personnages romanesques, métaphoriquement connectés, ne participent pas directement à la situation de communication – encore que Conrad soit le destinataire accidentel de l’insertion courtoise -, il est légitime de considérer la juxtaposition des deux genres lyriques comme une métaphore de la rencontre à venir entre l’empereur et celle qu’il aime de *lonh*, aurait dit Jaufré Rudel. En ce cas, la contiguïté des genres lyriques, dans notre exemple, signalerait la rencontre imminente de Liénor et Conrad, de sorte que l’homologation, interdéfinissant les relations entre acteurs lyriques et narratifs, formerait la première strate d’une corrélation aboutissant, au dernier stade de l’interprétation, à la connexion *métaphorique* du couple romanesque avec le binôme typologique manifesté par la cooccurrence des genres « non aristocratisant » et « aristocratisant ».

Au risque de passer pour interpréter excessivement cette forme de réécriture¹, nous estimons possible d’affirmer que le contenu des chansons non-courtoises, auquel réfère ici ‘chançonete’, diversement réalisé dans le roman, constitue une réécriture de Liénor, tandis que le groupe des chansons courtoises, auquel renvoie ‘vers’ est une réécriture de Conrad. Soit naïvement : ‘chançonete’ : ‘Liénor’ :: ‘vers’ : ‘Conrad’. L’hypothèse n’est pas nouvelle : elle avait été, en effet, émise de façon tout à fait convaincante par Emmanuèle Baumgartner qui lui consacra, dans un article déjà cité, quelques arguments dont le retentissement sur notre étude ne saurait se satisfaire d’une note de bas de page. Ainsi, se demandant si « Léonor et Conrad ne sont pas, dans l’espace du texte, les incarnations romanesques des deux grands types de lyrisme représentés »², la médiéviste commente ce qu’il faut bien appeler la métaphore lyrique de Conrad :

Ce prince-poète cristallisant son désir d’aimer sur un nom - Léonor - et un portrait « littéraire », vivant et chantant son désir sur le mode de *l’amour de lonh*, oscillant, d’une chanson à l’autre, entre *joie* et *dolor*, incapable surtout de passer seul du rêve à la réalité, de

¹ Voir la définition de connexion métaphorique, p. 64.

² Baumgartner, *op. cit.*, p. 263.

conquérir/d'épouser sa dame, renvoie avec obstination le lecteur au JE que met en texte le grand chant courtois¹.

Et d'ajouter à propos de la métaphore lyrique de Liénor:

Dans le cas de Léonor, les choses, en apparence sont moins nettes. C'est en effet en premier lieu au lyrisme particulier des chansons de toile qu'est d'abord associée la jeune fille. Ces chansons sont même les seules qu'elle interprète elle-même. Et il est bien exact que ces textes archaïques ou archaïsants, que le cadre dans lequel elle les chante, sinon son attitude, évoquent un univers désuet, une vie provinciale, retirée et préservée. Mais que disent ces textes et l'ensemble des chansons de toile, sinon le désir ou le regret tout aussi violent de l'ami absent ou enfui, de l'amour, du mariage interdit? Parlent-ils d'autre chose que d'une passion toute charnelle, très concrète, que l'héroïne se jure de faire triompher malgré la société qui la réprouve, malgré une mère, une marâtre, qui fait tout pour la ruiner ?²

Puis au moment de conclure:

Au-delà donc de ce rôle reconnu et indiscutable d'ornement, de divertissement, d'anthologie, le texte lyrique apparaît ainsi dans le *Roman de la Rose* comme double et *métaphore*³ du couple Léonor-Conrad et de leur histoire. [...] A la partition lyrique, aux harmoniques qu'elle développe autour de la ligne narrative, revient ainsi le pouvoir d'intégrer le texte à un espace autre, de donner à l'histoire d'amour sa dimension exemplaire et sa signification⁴. »

Pour paraphraser les propos de la médiéviste, Liénor' et 'Conrad' (dimension //humain//) contractent une connexion métaphorique avec, respectivement, les sémèmes lexicalisés 'chançonete' et 'vers' (domaine /texte/). Signalons aussi que Conrad semble se spécialiser tout au long du roman dans l'interprétation d'insertions courtoises, puisque neuf des onzes chansons qu'il entonne ressortissent au grand chant courtois⁵ (les deux dernières insertions font figure d'exception dans cette série générique), tandis que Liénor semble ne connaître, comme l'indique Emmanuèle Baumgartner, que des chansons non courtoises¹. La prédilection de Conrad pour le grand chant courtois aura, du reste, permis à Marc-René Jung d'avancer que « les pièces lyriques constituent une sorte de sous-conversation ou discours parallèle », et que « [c]e qu'il chante est non seulement adapté à sa situation sentimentale, mais fonde un discours littéraire sur

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 263-264.

3 Nous soulignons.

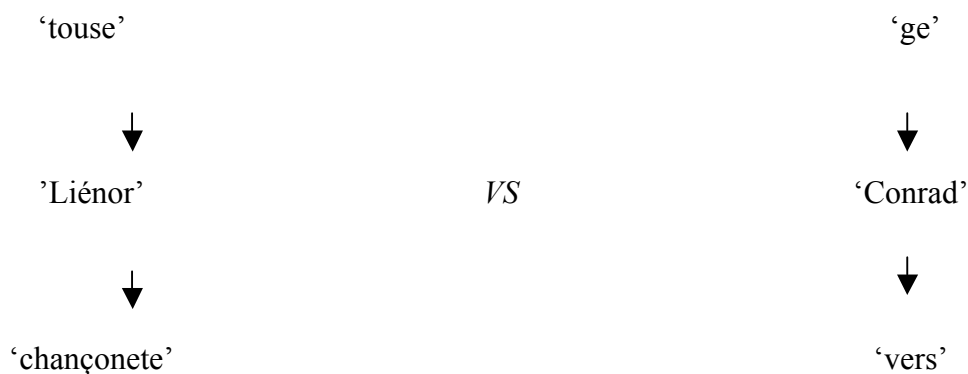
4 *Ibid.*, p. 265.

5 Pour le dire comme Dragonetti, *op. cit.*, p. 15.

l'impact idéologique de la chanson courtoise². » L'hétérogénéité fondamentale qu'induit dans ce texte le chassé-croisé³ des registres, manifeste donc deux types différents de modalités existentielles, deux manières de vivre la passion amoureuse, ainsi que cela apparaît, de façon si convaincante, sous la plume d'Emmanuèle Baumgartner⁴.

Pour en revenir aux exemples précis de notre étude, il nous semble donc légitime de considérer le rapprochement des deux insertions analysées – pastourelle et chant courtois - telle la virtualisation sémantique du programme narratif final qui consistera, quelques vers plus loin, en une conjonction actantielle figurée par Liénor et Conrad. Bref, les deux protagonistes ont beau ne pas être les interprètes, c'est bien d'eux qu'il s'agit dans les deux registres. Non seulement ils constituent les réécritures les plus plausibles des acteurs lyriques, mais leurs modes d'existence, conformes à la forme de vie décrite, dans la pastourelle pour l'un, dans le chant courtois pour l'autre, en font les meilleurs représentants de ces registres.

Soit schématiquement :



1 Liénor interprète seulement dans le roman deux chansons de toile : v. 1183-1192 et v. 1203-1216.

2 Jung, *op. cit.*, p. 40.

3 L'alternance des registres met également en place dans le roman des configurations énonciatives précises que nous nous donnons pour tâche de décrire dans la troisième partie de ce travail, p. 348-437.

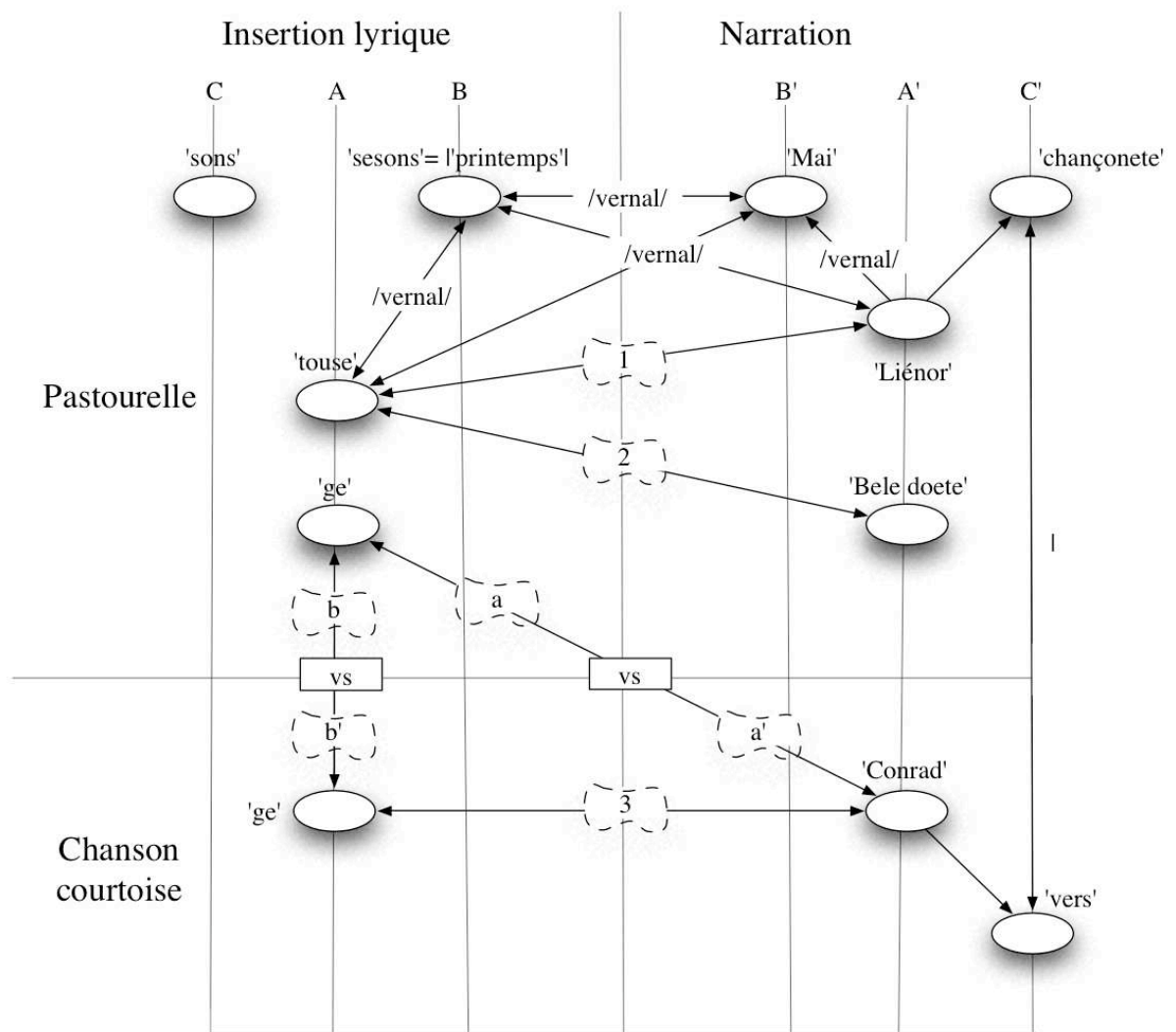
4 Ce fameux article sera exploité aussi par Regina Psaki dans l'introduction de son édition et traduction du roman : « As Emmanuèle Baumgartner has noted, the lyrics sung by Liénor are of a more popular kind than Conrad's highly wrought, formalistic, courtly lyric frame of reference ; and the aesthetic tension resulting from the meeting of the two forms of lyricism is not insignificant. » Regina Psaki. *The Romance of the Rose*. p. 130.

Cette deuxième étude de cas aura donc été l'occasion, pour nous, de démêler le nœud formé des diverses connexions solidarissant les sémèmes lyriques et narratifs. Les réécritures concernant les acteurs ont ainsi été obtenues grâce à la constitution de molécules sémiques stables. Ainsi, 'touse', a pu être rapproché de 'Bele doete' du fait de propriétés communes aux deux acteurs. Or, refusant de cloisonner les échanges sémantiques dans un segment textuel local, nous avons pu constater que l'interprétation 'touse' -> 'Liénor' composait une possibilité davantage acceptable encore, du fait d'une molécule plus dense : quatre sèmes identiquesaturent le premier appariement, contre dix pour le second. Les deux sémèmes sont également susceptibles d'appariements multiples avec les sémèmes '|printemps|' et 'mai' relevant du domaine sémantique /temporalité/.

De même, la question du référent masculin nous aura permis de conclure, au terme d'une analyse sémique concernant la pastourelle, sur l'incompatibilité entre 'ge' et 'Conrad', caractérisés, en effet, par des traits spécifiques opposés. En revanche, l'étude des relations actorielles induites par l'insertion du chant courtois, beaucoup plus féconde, aura validé une interprétation favorisant la relation 'ge' (courtois) -> 'Conrad'. Ces deux types de relation impliquent, par conséquent, qu'une allotopie s'instaure entre la pastourelle et la chanson courtoise. Enfin, les oppositions sémantiques dégagées des deux genres lyriques et des relations entre acteurs ('touse' -> 'Liénor' pour la pastourelle, et 'ge' -> 'Conrad' pour la chanson courtoise) ont pu constituer les fondements d'une ultime réécriture mettant en contact les deux principaux protagonistes avec les deux grands groupes lyriques insérés dans le roman : 'Liénor' -> 'chansonete', 'Conrad' -> 'vers'.

4 Synthèse et bilan

Et voici, pour finir, l'indispensable schéma terminal, dont nous espérons qu'il saura offrir une représentation visuelle pertinente des échanges sémantiques observés :



Symboles et abréviations :



sémème lexicalisé



molécule sémique



relation d'identité



réécriture



incompatibilité

vs

opposition

'sémème'

'contenu suppléé par réécriture'

Légende :

Les sémèmes reliés entre eux de part et d'autre de l'axe central figurent les relations isotopiques entre insertion lyrique et narration. Les deux tiers supérieurs du schéma sont consacrés à la pastourelle, le tiers inférieur à la chanson courtoise.

A, A', B, B', C, C' : isotopies génériques /humain/, /temporalité/, /texte/.

1 : relation d'identité induite par une molécule sémique composée de /fém./, /mélioratif/, /blond/, /cheveux longs/, /tête nue/, /virginité/, /interprète/, /vernal/.

2 : relation d'identité induite par une molécule sémique composée de /fém./, /mélioratif/, /mobile/, /attribut/, /euphorie/.

3 : relation d'identité induite par une molécule sémique composée de /masc./, /passif/, /dysphorie/, /différent/, /état duratif/.

a vs a' : relation d'opposition induite, pour 'ge' et 'Conrad', par les molécules sémiques composées de /isolé/, /actif/, /mobile/, /chanteur/, /euphorie/ et de /accompagné/, /passif/, /auditeur/, /dysphorie/.

b vs b' : relation d'opposition induite, pour 'ge' et 'ge', par les molécules sémiques composées de /actif/, /euphorique/ et de /passif/, /dysphorique/.

Les flèches simples symbolisent des réécritures possibles. Ce sont toutes des connexions métaphoriques.

Rassemblons les observations éparses déduites de cette étude afin de renouer, de façon cohérente, avec les problématiques initiales.

Encore une fois, nous constatons que la composante thématique joue un rôle essentiel dans la relation présidant à la rencontre des énoncés lyrique et narratif. En premier lieu, la méthode employée jusqu'ici autorise à formuler de manière plus précise et plus complète des prises de positions antérieures aux nôtres (cf. Jung et

Baumgartner). En donnant un relief tout particulier aux récurrences sémiques produites par l'insertion, elle favorise, en effet, la reconstitution du parcours du lecteur dans toute sa complexité. Elle montre, ainsi, la diversité des interprétations possibles en restituant les différents carrefours interprétatifs qui rendent l'itinéraire du lecteur labyrinthique ('touse' -> 'Liénor' ? 'touse' -> 'Bele Doete' ? 'ge' -> 'Conrad' ? etc.). Elle donne également à apprécier avec davantage d'acuité une nouvelle approche de l'écriture romanesque. Jouant un rôle minimal dans la construction des isotopies, la narration contiguë conduit, par conséquent, le lecteur à tenir compte de sémèmes cibles, dont certains se trouvent à quatre mille vers de distance du sémème source lyrique. Cela nous invite à émettre des hypothèses, qui gagneront à être approfondies ultérieurement, quant au mode de réception de ce type de roman. Il nous semble, en effet, que ces connexions, entre des segments si éloignés, ne sont réalisables que si l'on a l'objet textuel total « sous les yeux ». Nous ne remettons pas en cause le mode de diffusion oral de toute littérature au Moyen Age, mais nous avançons que la diversité des relations thématiques et leurs localisations éclatées dans le roman réclament une tout autre attention que celle attendue d'une simple performance. Il est, bien entendu, difficile d'affirmer cela uniquement sur la foi de ces seuls indices sémantiques ; aussi convient-il de mettre, pour le moment, cette hypothèse entre parenthèses.

Cette analyse nous permet, d'autre part, de corroborer certaines remarques, dégagées de l'étude précédente, au sujet de la lecture productive de l'auteur de roman farci. On a tendance à croire que les médiévaux n'affichaient pas les mêmes préoccupations que nous autres modernes quant à la typologie des textes. Cela sera nuancé ultérieurement¹, mais, déjà, nous percevons dans la dichotomie pastourelle vs chanson courtoise, manifestée dans les rôles distincts des protagonistes, les prémises d'une prise de conscience des codifications instaurant un texte en genre. La lecture descriptive du lecteur, que nous avons tâchée de restituer de manière aussi détaillée que possible, prend, en effet, appui sur la lecture productive de l'auteur qui relie les énoncés lyriques à des normes sociales. La pastourelle se prête bien à une connexion 'touse' -> 'Liénor', mais elle manifeste également quelques incongruités pour ce qui est de la relation 'ge' -> 'Conrad' , d'où le recours à une autre pièce pour dissiper cette

¹ Cf. p. 151 et p. 511.

incohérence registrale. Cette prise de conscience des servitudes liées à l'usage d'un registre nous conforte un peu plus dans l'idée que les romans farcis participent, au même titre que les œuvres médiévales où transparaît déjà « une mutation de la conscience littéraire » relevée par Michel Zink, à la naissance du roman « moderne ».

Si bon nombre de questions méritent encore d'être approfondies, il a suffisamment été démontré l'importance de la thématique dans les relations solidarisant les univers textuels distincts qui caractérisent nos romans hybrides. Mais notre enquête sur les échanges lyrico-narratifs ne se limite pas à ces convergences de thèmes. Afin de saisir tous les aspects possibles de la relation, une deuxième composante sémantique doit être étudiée : la dialectique.

2.2 INTERPRETATIONS DIALECTIQUES

Les romans sont des genres composites, les romans de notre corpus le sont sans doute davantage encore. Les analyses développées jusqu'à présent montrent que les insertions lyriques ne peuvent être traitées comme des séquences successives et autonomes, car le matériau lyrique, en s'incrutant dans la trame du récit, instaure, qu'on le veuille ou non, des relations entre les énoncés lyrique et narratif. Les deux formes textuelles sont donc solidarisées par des thèmes équivalents dont la jonction institue des isotopies génériques et spécifiques. Or, la thématique n'a pas l'exclusivité de la relation. Nous allons donc découvrir, dans cette partie, la face dialectique des échanges lyrico-narratifs, ce qui nous permettra, par la même occasion, d'avancer un peu plus dans nos recherches au sujet de la double instance de lecture prenant part à l'élaboration du roman farci.

2.2.1 Préambule théorique

Les premières analyses exploitent, très partiellement et sans la nommer, la composante dialectique de la sémantique. Rappelons, par exemple, que dans le *Lai d'Aristote*, des domaines identiques, comportant les mêmes spécificités (*//topographie//*, *//humain//*, etc.), recouvrent l'insertion et son contexte. Des similitudes entre les divers protagonistes conditionnent, donc, des réécritures comme 'amie' (IL) -> ['indienne'] (N) ou encore ['ami'] (IL) -> 'Aristote' (N). À un niveau de généralité supérieur, des traits spécifiques inhérents aux acteurs féminins nous ont permis de concevoir la catégorie *//nature//*, tandis que des traits inhérents aux acteurs masculins ont pu être indexés, de leur côté, sur la dimension opposée *//culture//*. La récurrence de ces deux catégories aura ainsi été interprétée comme une manifestation symbolique, en fonction d'événements historiques extradiscursifs, d'une opposition *//théologie//* vs

//philosophie//. Par conséquent, la relation qui s'établit ne réunit pas seulement des états de choses, dont le mode d'existence relève du continu ou de la permanence, mais elle donne lieu, également, à une structure polémique et dynamique qui voit s'affronter des domaines résultant des réécritures successives des sémèmes sources lyriques. Les lignes qui suivent tenteront de montrer comment démêler ce type de structures relationnelles, projetées par l'insertion lyrique sur le texte d'accueil, relevant de la composante dialectique de la sémantique.

Comme nous serons amené à le constater assez rapidement, la thématique et la dialectique sont en relation d'interdépendance, ce qui signifie que les modèles descriptifs utilisés jusqu'ici continueront d'avoir voix au chapitre. Avant d'entamer la lecture de nouvelles insertions lyriques, il nous faut apporter des précisions sur la notion de *dialectique* développée par la sémantique des textes. Cette composante ayant été mise au point par François Rastier, elle ne saurait faire l'objet d'une présentation qui se passe des commentaires de son inventeur :

[la] composante dialectique rend compte de la succession des intervalles dans le temps textuel, comme des états qui y prennent place et des processus qui s'y déroulent. Par là, elle traite notamment des phénomènes d'aspectualisation.

Pour décrire la composante dialectique d'un texte, la construction de graphes thématiques au palier mésosémantique constitue un préalable : leurs nœuds représentent en effet des *actants* et des *procès*, et leurs liens, les relations casuelles qui les articulent entre eux.

Dans les nœuds de ces graphes sont investis des sémèmes ou des molécules sémiques. Par cet investissement, la thématique s'articule avec la dialectique au palier mésosémantique : les traits sémantiques de l'actant sont évidemment liés à ses valences casuelles.

La composante dialectique rend compte des relations entre graphes sous trois rapports : elle reconnaît leurs enchaînements, leurs homologations, et les interprète comme des suites d'opérations sur des classes de contenus¹.

Ne pouvant présenter en détail l'arrière-plan théorique d'une telle conception de la narrativité, nous nous risquons à une paraphrase minimale qui comblera, peut-être, les attentes d'un lecteur non-sémioticien. Ainsi, la description de François Rastier insiste sur la scission de la dialectique en deux niveaux :

¹ Rastier, *Sens et textualité*, p. 66.

1. Le premier niveau, dit *événementiel*, englobe les notions d'*acteur*, de *rôle* et de *fonction*. Un acteur est défini par des traits génériques et des traits spécifiques ainsi que par l'ensemble des actants grammaticaux qui favorisent sa cohésion en le replaçant dans une chaîne d'anaphores. Par exemple, dans la *Rose* l'acteur Liénor est évoqué au moyen d'anaphores telles que *demoisele, mai, Liénors as blons chevouls, cele qui la trece ot sore*, etc. La jeune femme est également définie par les sèmes spécifiques de ces actants, ainsi que par un trait macrogénérique //humain// (mais un acteur peut très bien être doué du trait //inanimé//). En outre, les acteurs occupent un *rôle* spécifique qui correspond à l'addition des actants subsumés. Ce *rôle* instaure des interactions que la sémantique catégorise selon des définissants casuels : le rapport Conrad-Liénor se prête ainsi à une simplification événementielle que symbolise la relation des cas ergatif-objet. Les *fonctions*, elles, désignent tout simplement des interactions actorielles stéréotypées.

2. Le deuxième niveau est dit *agonistique*. Il est hiérarchiquement supérieur au niveau événementiel. Ainsi, un « *agoniste* est une classe d'acteurs (n'en comprît-elle qu'un) définie par leur type moléculaire (quant à leur structure sémique) et un par un type de rôle (quant à leur structure interactionnelle)¹. » Différents acteurs peuvent donc être associés à un même agoniste stéréotypé par des évaluations relatives à un discours ou un genre. Ainsi, Conrad pourra être étiqueté du statut, agonistique donc, de *héros*, eu égard à un système de valeurs implicites qui sanctionnent ses actes de manière positive. La composante agonistique se caractérise, enfin, par des productions de *séquences* qui « homologuent des syntagmes fonctionnels isomorphes », soit des structures relationnelles qui se répètent sous des habillages variables. Par exemple, Conrad, dans la *Rose*, est lié par un contrat à *Liénor*, mais ce contrat n'est pas reconnu par le Sénéchal qui fera tout pour faire échouer le mariage. Le *Lai d'Aristote* développe une séquence similaire à partir du triangle « amoureux » formé par l'indienne, Alexandre et Aristote, puisque les sentiments partagés par les deux jeunes gens se trouvent contestés par ce vieux barbon de philosophe.

Mettre à nu les constituants dialectiques des poèmes insérés nous permettra donc de saisir des types d'interactions lyrico-narratives que nous n'avons pas encore eu l'opportunité d'observer par le menu. S'il existe de nombreuses théories du récit, le

¹ *Ibid.*, p. 77.

regard que porte la dialectique sur la narration nous semble des plus appropriés en raison de ses fondamentaux thématiques. La composante dialectique présuppose en effet la constitution d'isotopie dans la construction des acteurs, ce qui assure à la méthodologie une certaine cohésion. N'oublions pas, en effet, que le corpus étudié se caractérise par des isotopies qu'engendre, non pas le poème en tant qu'entité textuelle autonome, mais l'insertion lyrique, c'est-à-dire le poème recontextualisé.

Cette description des échanges dialectiques comporte deux volets. Le premier est consacré aux relations qui se nouent entre l'insertion et son cotexte proche, favorisant ainsi une approche « en douceur » des mécanismes élémentaires d'interactions actorielles. Les alternances de registres lyriques contenues dans les premiers exemples nous permettront également de prolonger la réflexion, entamée précédemment, sur les aspirations critiques de l'auteur-lecteur. Le deuxième volet sera consacré à des cas où la composante dialectique favorise le rapprochement de segments textuels éloignés, donnant une image supplémentaire de la profondeur du texte, et confirmant, selon nous, une transition vers une nouvelle manière de lire l'art romanesque.

Dans bon nombre de cas, la présence de cette composante sémantique peut faciliter la reconnaissance d'enchâssements narratifs résultant d'une confrontation de l'insertion avec son cotexte proche. Si les exemples abondent, nous retiendrons seulement deux extraits démontrant que les relations entre le poème et les vers narratifs adjacents ne se résument pas seulement à des échanges thématiques.

2.2.1.1 LES INSERTIONS N°8, 9 ET 10 DE LA *VIOLETTE*

Le *Roman de la Violette*, cité dans cette étude en d'autres occasions, est, comme on sait, une imitation du contemporain *Roman de la Rose*¹. Tout d'abord, Gerbert de Montreuil, à l'instar de son prédécesseur, intercale dans sa matière des poèmes variés et nombreux. De plus, le scénario de la *Violette*, tout comme celui de la *Rose*, se développe autour du motif de la gageure, dont le résumé suivant donnera un aperçu du programme narratif type.

Au cours d'une fête donnée chez le roi Louis, le comte Gerart de Nevers, nanti de qualités physiques et morales exemplaires, exprime son assurance quant à la sincérité des sentiments qu'éprouve, à son égard, son amie absente, la belle Euriaut, dont il fait un éloge dithyrambique. Survient alors le comte de Foroïs, plus communément appelé Lisiart, personnage à la moralité douteuse, qui s'insurge contre la vaine assurance du jeune fanfaron. Qu'il s'*envoie*² ! Lisiart, lui, apportera la preuve sous huit jours que la prétendue loyauté de la jeune femme n'est qu'une façade. D'où la gageure : Lisiart parie son fief contre celui de Gerart que la jeune fille succombera à ses avances. Les choses ne s'annoncent pas aussi aisées que l'avait escompté Lisiart qui se rend très vite compte que la résistance obstinée de la vertueuse Euriaut risque de lui faire perdre son pari. En outre, l'indignation que suscitent ses avances n'incite guère le *faux amant* à répéter ses tentatives. Le mensonge constitue alors l'unique solution pour remédier à cet échec annoncé. Ayant découvert grâce à une domestique malhonnête, la vieille Gondrée, qu'une marque en forme de violette orne le sein de la jeune femme, Lisiart décide de rapporter à la cour ce détail anatomique comme preuve de son succès. Par conséquent, Gerart perd au jeu, mais il perd également sa terre, donc son statut de comte, ainsi que la plus ravissante des créatures, incapable de plaider son innocence. Commence alors la

¹ Les rapprochements multiples que l'on peut opérer entre ces deux textes font l'objet d'un développement ultérieur, cf. p. 388-403.

² v. 255.

reconquête d'un fief, injustement annexé par le fourbe, et celle d'une jeune femme tout aussi injustement accusée. L'occasion nous sera donnée d'insister plus longuement sur cette partie du récit. Revenons, pour le moment, à la séquence d'ouverture du roman mettant en scène les festivités organisées par le roi. Présenté comme un chanteur de talent, Gérart interprète, sur demande, une chanson courtoise de Gace Brulé, puis deux rondeaux anonymes qui constituent respectivement les insertions huit à dix du roman :

« [...] Li vasaus ot Gerars a non,
 Qui molt estoit de grant renon ;
 Et pour chou qu'il cantoit si bien,
 Li ot proié sour toute rien
 5 Le chastelaine de Digon
 K'il die un vier d'une chançon ;
 Et il dist : "Dame, volentiers ;
 Ja de chou ne serai entiers,
 Que je ne die vo plaisir,
 10 Et de chou ne me voel taisir. »
 Lors chante cler a vois serie :

*Quant biele dame et fine amors me prie,
 Encor ferai chanchon cointe et jolie,
 Ne ja ne quier k'envïeus mot en die,
 15 Car onques nes amai,
 Ne ja nes amerai ;
 Et kis aime, bien sai
 K'il fait cruël folie,
 K'envïeus sont molt plain de felonnie.*

 20 Tout ensi son chanter define ;
 Mais amours, ki onques ne fine,
 Le semont que il chant encore
 Ceste cançonnette a karole,
 Ne li caut ki en ait envie :

 25 *J'ai amours fait a mon gré,
 Miels en vaurra ma vie.*

 « Miels en doit valoir sans mentir,
 Car je m'os tres bien aatir
 Que j'ai amie la plus biele

30 Qui soit dame ne damoisele,
 La plus sage et la plus cortoise
 Qui soit entre Miés et Pontoise ;
 Et si oseroie prouver
 C'on ne poroit mie trouver
 35 Femme ki miex de li amast. [...]
 Et pour chou qu'il me souvient ore
 De li, chanterai jou encore
 Ceste chançon, pas ne lairai :

Dont n'ai jou droit que m'envoie
 40 *Quant la plus biele amie ai ? »*

 Quant li chevaliers ot canté
 Et li baron l'ont escouté,
 Tels i ot ki en ont envie
 De son solas et de sa vie ;
 45 Et pour chou que il se deduit,
 En avoit a la court plus d'uit,
 Cui il anoie tant et grieve,
 K'a poi ke li cuers ne lor crieve ;
 Mais sour tous poise Lisïart,
 50 Qui molt fu fel et de mal art.
 Plus ot en lui homme felon
 K'il n'ot onkes en Guenelon.
 Lons fu durs et ses et maigres,
 Mais molt fu couragous et aigres ;
 55 Quens fu et sires de Foroïs.
 As chevaliers a dit : « Or ois
 De cel vassal qui si s'envoie :
 Molt hui demené grant noise,
 Et molt par va loant s'amie,

60 Mais elle tant ne l'aimme mie,
Com il a dit, jou oi desroi ;
Et s'il n'en doit peser le roi,
Jou meterai toute ma terre
Contre la soie, se requerre

65 Me laist s'amie, c'ains uit jors,
Por tant que miens soit li sejors,
Et par si c'on ne li voist dire,
Que tous mes bons sans contredire
Feraï de li, de chou me vant. » (v. 180-267)

(Le vassal, qui s'appelait Gérard, jouissait d'une importante renommée ; comme il chantait très bien, la châtelaine de Dijon le pria instamment d'interpréter la strophe d'une chanson. Il lui répondit alors : « avec plaisir Madame ; je ne serai jamais loyal si je ne dis ce que vous souhaitez entendre. Je refuse donc de me taire ». Il se mit alors à chanter d'une voix claire et pure :

*Puisqu'une belle dame, ainsi qu'Amour pur, me le demande,
je ferai une nouvelle chanson élégante et jolie,
je ne souhaite pas que les envieux commentent
car je ne les ai jamais aimés,
et jamais je ne les aimerai ;
quiconque aime sait parfaitement
qu'il fait cruelle folie,
car les envieux débordent de déloyauté.*

C'est par ces mots que se termine son chant, mais amour, qui ne cesse jamais d'œuvrer, l'invite à chanter une fois encore cette petite chanson de carole ; peu lui importe que l'on ait envie de l'entendre ou non :

*j'ai amour selon mon désir,
ma vie n'en sera que meilleure.*

« Elle doit assurément en être meilleure, car j'ose me vanter que j'ai une amie dont la beauté ne trouve d'égale chez aucune autre dame ou demoiselle, et qui dépasse en vertu et en courtoisie toutes celles qui vivent entre Metz et Pontoise. Je serais prêt à apporter la preuve qu'on ne pourrait trouver de femme qui aime plus convenablement qu'elle. [...] Et comme son souvenir m'est présent à l'esprit, je chanterai une nouvelle chanson sans me désister :

*Ne puis-je légitimement me réjouir
d'avoir la plus belle des amies ? »*

Après qu'il eut terminé son chant et que les seigneurs l'eurent entendu, certains, parmi eux, se mirent à envier le bonheur de son existence. À le voir se réjouir ainsi, plus d'un à la cour enrageait, le cœur crevant de jalousie ; mais ce fut à Lisiart que cela déplut le plus. Il était habité par la perfidie davantage encore que Guenelon. Grand, noueux, sec et maigre, il était, en outre, jaloux à l'excès et rempli d'aigreur. Il avait le titre de comte de Forez. Il dit alors aux chevaliers présents : « Entendez-moi ce vassal qui se réjouit de la sorte : il fait aujourd'hui

beaucoup de bruits, toujours à faire l'éloge de son amie ; mais elle ne l'aime pas autant qu'il le dit : je n'entends là que sottise ! À moins que cela ne déplaie au roi, je jouerai l'intégrité de ma terre à condition qu'il me laisse requérir son amie d'amour, si bien que, avant huit jours, autant qu'on me laisse séjourner auprès d'elle et à condition qu'on n'aille pas le lui dire, je ferai tout ce que je veux d'elle, sans opposition ; de cela je me vante.

Nous avons pris la liberté de tronquer la citation (v. 35) de trente-deux vers durant lesquels Gérart se livre à une comparaison entre le domaine //amour// et le domaine //navigation// : l'ami qui n'est pas assuré d'être aimé est un navire privé de mât, contrairement à l'ami convaincu qui dispose de tous les instruments de mesure indispensables au voyage que constitue sa vie amoureuse. L'amputation de ces vers ne nuira pas à l'analyse, mais nous permettra, au contraire, d'aller à l'essentiel.

Au risque de décevoir les théoriciens toujours plus avides de modèles de complexité croissante, l'analyse de cet extrait, choisi en raison justement de la simplicité de sa structure dialectique, constituera les prémices d'une enquête approfondie ultérieurement. En effet, les relations qui s'instaurent entre les insertions et leur contexte, que ce soit au niveau thématique ou dialectique, posent ici peu de difficulté. Le premier niveau conditionnant le second, il nous faudra conduire l'étude de ce passage en procédant aux habituelles extractions isotopiques, génériques comme spécifiques. Cet exercice, désormais familier, ne s'encombrera pas de commentaires détaillés qui, à ce stade du développement, seraient parfaitement superfétatoires.

1 Interférences lexicales

Tout d'abord, un lecteur attentif constatera sans difficulté que les trois pièces lyriques tissent avec les vers encadrants tout un réseau de renvois lexicaux. Le tableau ci-dessous mentionne les équivalences sémantiques et syntagmatiques qui se répondent de part et d'autre.

Narration	IL8	IL9	IL10
Biele (v. 29)	‘biele’ (v. 12)		‘biele’ (v. 40)
‘dame’ (v. 7)	‘dame’ (v. 12)		
‘proié’ (v.4)	‘prie’ (v. 12)		
<i>li ot proié [...]</i> <i>Le chastelainne de</i> <i>Digon</i> (v. 5)	<i>dame [...] me prie</i> (v. 12)		
‘amors’ (21)	‘amors’ (v. 12)	‘amors’	
<i>amours, ki</i> <i>onques ne fine</i> (v. 21)	<i>fine amors</i> (v. 12)		
<i>il chant encore</i> (v. 22)	<i>encore ferai</i> <i>chanchon</i> (v. 13)		
<i>chanterai jou</i> <i>encore</i> (v. 37)			
‘chançon’ (v. 6), cançonnete (v. 23)	‘chanchon’ (v. 13)		
<i>Ne li caut ki en</i> <i>ait envie</i> (v. 24)	<i>Ne ja ne quier</i> <i>k’envieus mot en die</i> (v. 14)		
‘envie’ (v. 24)	‘envieus’ (v. 14 et 19)		
‘felon’ (v. 32)	‘felonnie’ (v. 19)		
‘envoise’ (v. 57)			‘envoise’ (v. 39)
‘valoir’ (v. 27)		‘vaurra’ (v. 26)	
<i>Miels en doit</i> <i>valoir sans mentir</i> (v. 27)		<i>Miels en</i> <i>vaurra ma vie.</i> (v. 26)	
‘biele’ (29)			‘biele’ (v. 40)
<i>J’ai amie la</i> <i>plus biele</i> (v.29)			<i>la plus</i> <i>biele amie ai</i> (v. 40)

C’est bien naturellement avec l’insertion lyrique courtoise que les relations sont les plus fructueuses, ses dimensions lui assurant de nombreux points d’arrimage avec les vers narratifs, contrairement aux refrains de deux vers qui la suivent. Dans la plupart des cas, les sémèmes sont repris textuellement, ou avec de menues variations

morphologiques. De plus, certains syntagmes doivent être rapprochés en raison de redondances syntaxiques (comparez *j'ai amie la plus biele* et *la plus biele amie ai*). Notons enfin que la relation peut être purement phonétique. Ainsi, le *fine amors* (v. 12) de la première strophe lyrique fait l'objet d'un jeu de mot exprimé dans les vers narratif, dans lesquels l'adjectif est remplacé par un verbe homophone : *amours, ki onques ne fine* (v. 21).

De cet ensemble commun à la narration et aux trois énoncés, se détache une série de traits génériques dont la récurrence instruit les isotopies //animé// et //inanimé//. Ainsi, les sémèmes lyriques et narratifs s'indexent sur des dimensions identiques supposant divers types de réécritures, corroborées par les redondances sémémiques qui viennent d'être détaillées :

Dimensions	Sémèmes lyriques	Sémèmes narratifs
//animé//	'je'	→ 'Gerart'
	'amie'	→ 'Euriant'
	'dame'	→ 'dame'
	'envieus'	→ 'Lisiart'
//inanimé//	'amours'	→ 'amours'
	'chanchon'	→ 'chanson'

La relation entre les deux types d'énoncé s'effectue donc, avant tout, sur la base de récurrences lexicales, les traits de chaque sémème n'étant, en effet, pas assez nombreux pour voir se dessiner des isotopies spécifiques significatives. Inutile de souligner les propriétés communes à la 'dame' lyrique (v. 12) et la 'Dame' narrative : les deux sémèmes n'en faisant qu'un, ils comportent des spécificités inhérentes *a fortiori* identiques (/fem./, /noblesse/). C'est donc la récurrence de sémèmes similaires

qui justifie cette fois les réécritures proposées ci-dessus. Mais pas seulement : ‘dame’ (lyrique) se trouve réécrit en ‘dame’ (narratif) en raison du rapport qui la lie à ‘je’ (lyrique), lui-même réécrit en ‘Gerart’ (narratif). En effet, que ce soit dans l’insertion ou la narration, c’est une *dame* qui commande une chanson au *je* lyrique ou à *Gerart*. Ces rapports intéressent la dialectique à laquelle nous voulons nous consacrer.

2 *La dialectique*

Les sémèmes, figurant de part et d’autre des flèches qui symbolisent les réécritures, renvoient à des acteurs (l’amour et la chanson y compris). La contiguïté des trois insertions et leur encadrement narratif produisent donc des enchâssements de relations dialectiques définissant les rapports entre acteurs. Cependant, la coprésence de registres lyriques distincts conditionne des dialectiques opposées. Afin de distinguer les rôles de chaque protagoniste narratif, nous aurons donc intérêt à distinguer deux sortes d’acteurs.

2.1 Les acteurs du chant courtois

Certains acteurs narratifs intervenant dans cet extrait semblent avoir été, en effet, empruntés au personnel traditionnel de la lyrique d’oïl, tel qu’il nous est présenté dans la citation courtoise. Un inventaire des procédés rhétoriques structurant la première strophe insérée nous permettra d’en savoir plus sur les acteurs du grand chant courtois dont la présence relève avant tout de la topique médiévale.

Tout d’abord, les huit vers de cette chanson d’amour en composent l’exorde, que les rhétoriques médiévales nomment *proemium*. Cette partie de l’œuvre avait traditionnellement pour rôle de capter l’attention bienveillante du public, entreprise de séduction qui, depuis les auteurs latins, est reconnue comme une figure indispensable du discours poétique, dite *captatio benevolentiae*. L’exorde courtois observe donc les règles de la *captatio* : le poète doit persuader les auditeurs de son éloquence au moyen d’une rhétorique stéréotypée. Gace Brulé se plie à cet usage, en mentionnant divers

motifs lyriques qui composent un topique de bienveillance. Tout d'abord, les deux premiers vers peuvent être interprétés comme une manifestation de la *propositio* antique destinée à renseigner l'auditeur sur le sujet et la raison du poème. Chez les poètes médiévaux, la *propositio* est signalée par des formules stéréotypées comme *chanter m'estuet* ou encore *ferai chanchon* (v. 13), et ses innombrables variantes (*chançon ferai, lors chanterai*, etc.). Ainsi que le précise Dragonetti, ce type de proposition se trouve parfois accompagnée « d'une brève allusion à la qualité de la chanson : le trouvère annonce qu'elle est nouvelle, jolie, facile à comprendre ou agréable à entendre¹. » En qualifiant sa chanson de *cointe* et *jolie* (v. 13), Gace Brulé ne déroge pas à ce *topos*, dont l'expression participe à l'élaboration de la proposition.

L'humilité est de rigueur dans l'exorde comme dans le développement, tout simplement parce que la requête amoureuse du soupirant, empreinte de timidité et de dévotion, ne saurait s'accommoder d'une stylistique de la grandiloquence. L'exorde permet aussi au poète d'exprimer la topique, fréquente chez les trouvères, de « l'amour source d'inspiration », dont la strophe étudiée fait également mention (v. 12). De plus, l'évocation de la dame au premier vers répond à une tradition instaurée par des auteurs latins à qui il arrivait de rendre hommage aux commanditaires du poème par quelques déférentes allusions. Par conséquent, la *dame* mentionnée dans l'exorde ne doit pas être confondue avec la *dame* à laquelle est adressée la prière d'amour. Gace Brulé signale, en effet, qu'il compose sur la demande d'une *dame*, sans doute une protectrice², conformément à un usage répandu chez les trouvères. Enfin, formant contrepoint avec cette *biele dame*, les *envïeus* (v. 14 et 15) fournissent la matière principale de cet exorde, ce qui n'est guère étonnant étant donné l'aversion légendaire que ces individus peu scrupuleux inspiraient à Gace. Les expressions *onques nes amai* (v. 15) et *ja nes amerai* (v. 16) doivent ainsi être conçues comme des litotes exprimant le profond dégoût du trouvère pour ces jaloux, prévus pour mettre en péril, comme cela est suggéré dans les derniers vers de la strophe lyrique, les amours d'autrui.

¹ Dragonetti, *op. cit.*, p. 142-143.

² Gace, qui fut avec Thibaut de Champagne et le Châtelain de Coucy, l'un des poètes les plus prisés du XIII^e s., put bénéficier de l'appui de nombreuses personnalités importantes. Le poète Champenois eut notamment comme protectrice, à la cour de Blois où il avait ses entrées, Marie de Champagne, fille du roi Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine, qui sut réunir autour d'elle un véritable cénacle poétique.

Les relations entre acteurs narratifs s'établissent donc sur un modèle lyrique connu et préexistant. Ainsi l'auteur parvient-il à enchâsser la composante dialectique de la chanson dans la composante dialectique de la narration afin d'obtenir une structure narrative commune aux vers narratifs et lyriques : l'amour et la dame invitent le poète à chanter au risque d'être victime de la perfidie des jaloux. La chanson condense donc une narrativité minimale qui sera le déclencheur de l'intrigue romanesque. Ainsi que le préfigure sa propre interprétation, Gérart s'attire, en chantant son amour, la jalousie de nombreux seigneurs (v. 46-47) et alimente tout particulièrement la haine que lui voue Lisiart. Autrement dit, les relations lexicales qui relient les acteurs lyriques et narratifs se trouvent confirmées par les rapports qu'ils entretiennent. La narrativité latente des deux énoncés suppose ainsi un codage commun au niveau actoriel et agonistique, tel qu'il est résumé dans le tableau ci-dessous :

<i>Agonistes</i>		Destinateur	héros destinataire	objet de valeur	traître opposant
<i>Acteurs</i>	IL	'dame' (v. 12) 'amors' (v. 12)	'je'	'chanchon' (v. 13)	Envieus (v. 14 et 19)
	N	'dame' (v. 7) 'amours' (v. 21)	'Gerart' (v. 1)	'chançon' (v. 6)	'Lisiart' (v. 49)

Deux acteurs différents relèvent donc dans les deux énoncés d'un même agoniste destinateur : la fonction conjointe de 'dame' et 'amour' est consignée dans le premier vers de la strophe lyrique tandis qu'elle est décomposée dans la narration de part et d'autre de l'insertion (v. 4-6 et v. 21-22).

De même, bien que le texte précise que les jaloux sont nombreux, Lisiart se démarque du lot en raison d'une description qui fait de lui un modèle du traître. Les invectives dont l'accable Gerbert de Montreuil sont d'ailleurs puisées dans le vocabulaire de la lyrique d'oïl. L'épithète *felon*, par exemple, massivement employée dans l'épopée, fut ensuite reprise abondamment en poésie pour caractériser les

médisants. Quant à la comparaison avec Guenelon, celle-ci est attestée chez des auteurs comme Jehan de Maisons et Guillaume le Vinier¹. Il faut cependant relativiser la réécriture de [’je’] en ‘Gerart’ bien qu’elle soit fondée sur la réaction agoniste du destinataire sur le destinataire. Un doute peut, en effet, être formulé sur la base de la composante thématique spécifiant des propriétés incompatibles aux deux acteurs. Plus précisément, ce sont les deux refrains populaires cités à la suite de la strophe de Gace Brulé qui semblent apporter le meilleur démenti à une connexion rendue pourtant envisageable sur le plan dialectique.

2.2 Les acteurs des refrains.

Deux acteurs sont mentionnés dans les refrains : [’ami’], déduit des deux insertions ; ‘amie’, déduit du vers vingt-cinq et lexicalisé au vers quarante. Or, deux expressions équivalentes retiennent ici particulièrement notre attention, car elles marquent une rupture avec la thématique sous-jacente à l’exorde lyrique. En effet, les vers lyriques

J’ai amours fait a mon gré [...] (v. 25, IL 8)
[...] Quant la plus biele amie ai ? (v. 40, IL 9)

rendent compte d’une relation, entre le sujet et *son* amie, qui n’a rien de courtoise. Les deux syntagmes verbaux évoquent effectivement une « possession² » *réalisée*, alors que le grand chant courtois doit normalement faire état d’une relation *virtualisée*. La poésie des trouvères reste, en effet, l’émanation d’un désir masculin inassouvi, ainsi que l’atteste une heureuse synthèse de la plume de Michel Zink, dont la mention, ci-dessous, donnera une idée précise des contrastes narratifs inférés par la concurrence des registres lyriques :

Ce n’est que vertige de la frustration, imagination enfiévrée, audacieuse et effrayée du corps féminin et d’un impossible assouvissement, attente du don espéré. Jamais l’amant ne conçoit qu’à son désir pourrait répondre le désir, jamais il ne cherche à l’éveiller. On attend de la dame qu’elle récompense l’amour fidèle, non qu’elle cède à l’appel de la chair. Elle est,

¹ Dragonetti, *ibid.*, p. 273.

² Zumthor note à propos du registre « popularisant » un usage « très fréquent du verbe *avoir* au sens de « posséder ». Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 252.

comme l'imagine Bernard de Ventadour, semblable à la neige : immaculée, glacée, et seule sa froideur extrême donne l'illusion de la brûlure¹.

Rien de tel n'est exprimé dans ces refrains qui ne contiennent aucune sorte de modalisation propre à la chanson courtoise (la modalisation volitive principalement). En d'autres termes, la molécule sémique spécifiant le |'je'| lyrique, molécule réunissant les propriétés inhérentes au sujet courtois décrites par Zink, entre en conflit avec les traits agrégés autour du sémème |'ami'|, déduit des deux refrains. Avec quel acteur lyrique 'Gerart' partage-t-il donc le plus de traits ? À n'en pas douter, le niveau thématique accorde foi à 'ami' -> 'Gerart' davantage qu'à |'je'| -> 'Gerart'. Il suffit d'ailleurs de relire les octosyllabes narratifs faisant suite à la deuxième insertion pour s'en convaincre :

[...] je m'os tres bien aatir
que j'ai amie le plus biele [...]. (v. 28-29)

Au désir de Gerart répond, pour le dire à la manière de Zink, le désir d'Euriaut. Non seulement l'amour du héros est comblé, mais ce dernier s'en vante avec une suffisance tout bonnement incompatible avec ce « vertige de la frustration » et cette « imagination enfiévrée [...] du corps féminin » attendus chez un amant courtois. Comble de l'incivilité, non content de rendre sa relation publique (le manque de discrétion serait considéré comme une faute impardonnable dans l'univers de la *canço*), le « héros » de la *Violette* met sa relation en péril en se vantant imprudemment de l'amour de sa compagne, comme d'une chose définitivement acquise. De ce point de vue, les propos de Lisiart,

Et molt par va loant s'amie,
Mais elle tant ne l'aimme mie,
Com il a dit, jou oi desroi (v. 59-61),

constituent une réponse à la provocation irresponsable lancée par le comte de Nevers :

Et si oseroie prouver
C'on ne poroit mie trouver
Femme ki miex de li amast. (v. 33-35)

¹ Zink, *Le Moyen Age et ses chansons*. p. 142.

Cette manière de « tendre le bâton » exclut, par conséquent, Gerart du cercle des amants courtois qui, ayant une tout autre conception de l'amour, ne songeraient certes pas à « jouer » leur *domina* sur un pari aussi vulgaire. Or, - suprême ironie ! - le jeune écervelé a beau citer les vers d'un des plus illustres compositeurs du XIII^e siècle, il n'en retient apparemment pas les injonctions à la prudence et à la discrétion, seules parades possibles contre la *felonnie des envieux* (v. 19).

En ce début de roman, Gerart n'est donc pas un amant courtois, loin s'en faut, ce qui nous invite, par conséquent, à réévaluer, sans pour autant la récuser, la connexion |'je'| -> 'Gerart', c'est-à-dire |'amant courtois'| -> 'Gerart' que nous avons proposée dans la première partie de cette étude. Le passage dans son ensemble nous incite davantage à considérer le protagoniste de la *Violette* comme l'incarnation d'une lyrique popularisante qui n'est pas étrangère, contrairement à la lyrique aristocratisante, au motif de la « possession joyeuse de l'amour¹. » L'interaction des niveaux dialectiques confirme cette interprétation, car la conjonction amoureuse signalée dans les deux refrains se manifeste également, comme le montre le tableau qui suit, dans les octosyllabes narratifs.

Agonistes		Héros sujet	Héros objet
Acteurs	IL	'ami' déduit des deux refrains	'amie' (v. 40)
	N	'Gerart'	'Euriant'

Ce passage nous donne à lire un dédoublement actoriel. Si les interactions dialectiques produites à l'issue de l'insertion de l'exorde courtois favorisent la constitution d'une lecture rapprochant le sujet lyrique du sujet narratif, la composante thématique, manifestée dans les vers narratifs postérieurs, signale, elle, une allotopie invalidant cette connexion. Le discours autoréférentiel du héros oriente, en effet, la

¹ Meritxell, *op. cit.*, p. 156.

lecture vers l'interprétation |'ami'| -> 'Gerart', et *a fortiori* |'amie'| -> 'Euriaut', connexion consacrée, cette fois, au niveau thématique comme dialectique. Bref, bien qu'il soit capable de réciter ses classiques, Gerart, indifférent à l'égard des règles exigeantes de la *fin amor*, ne fait pas figure d'amant courtois. Cependant, si l'*objet* inaccessible que subliment les trouvères demeure pour lui un acquis, la rupture à venir, provoquée par son indiscrete forfanterie le propulsera dans l'univers tourmenté de la *fine amor*. Gerart pourra vivre alors les affres de la séparation, et la douloureuse incertitude d'une reconquête illustrant le parcours sinueux du soupirant courtois.

L'impression référentielle produite par les trois insertions successives se trouve donc saturée par les indications que livrent les vers narratifs adjacents. Des enchâssements dialectiques établissent des appariements univoques entre la plupart des acteurs lyriques et narratifs, mais le sémème cible 'Gerart' peut se voir attribuer deux sémèmes-sources différents : |'amant courtois'| et |'ami'|. Cependant, la composante thématique inhérente au protagoniste, déduite des octosyllabes contigus, permet de désambiguïser les deux types de réécriture. Ces enchaînements dialectiques ne sont pas rares dans notre corpus, loin de là, mais il nous faut, avant d'en fournir un nouvel exemple, renouer avec le fil de nos investigations commencées plus haut.

Cet extrait aura donc eu pour premier mérite de nous révéler un autre aspect possible des échanges produits dans les romans hybrides. Ainsi, les relations dialectiques présupposant des conjonctions thématiques, permettent de saisir la totalité des interactions à l'œuvre dans le roman farci. Encore une fois, la complexité des interférences lyrico-narratives aurait difficilement pu être appréhendée sans le recours à une théorie de l'interprétation rigoureuse. La méthode nous aura permis de retracer, à nouveau, le parcours interprétatif du lecteur, parcours indécis, car plurivoque, que seule la lecture des trois pièces permet ici de stabiliser. La formalisation des emboîtements thématico-lyriques nous amène *in fine* au rôle critique de l'auteur, qui, par une nouvelle lecture productive, semble manifester le souci de respecter des normes de communication externes aux poèmes, ce qui dénote une certaine attention portée à la constitution de genres lyriques. Gerbert de Montreuil semble bien avoir conscience de la disjonction que manifeste l'insertion aristocratisante avec ses conditions d'apparition, ce qui explique, à nos yeux, la présence des deux autres refrains dont le contenu se

satisfait davantage de normes sociales incarnées par l'acteur Gerart. Cet exemple confirme un peu plus que le roman farci permet à l'auteur d'assumer ouvertement son statut d'interprète en complément de ses prérogatives de conteur.

Voyons maintenant un nouvel exemple d'échange conditionné, en grande partie, par la dimension dialectique de la sémantique des textes.

2.2.1.2 LES INSERTIONS N°32 ET 33 DE LA ROSE

L'extrait étudié nous montre Conrad, le cœur rempli d'allégresse par son mariage prochain, s'adonnant aux chants et à la danse en compagnie de chevaliers et de nombreux ménestrels. Cependant, l'empereur ignore tout des derniers agissements de son sénéchal : ce dernier vient, en effet, de se rendre à Dole où il a pu obtenir les renseignements nécessaires à l'annulation des épousailles. Voici donc les deux pièces insérées à l'occasion des divertissements qui se déroulent au château du souverain, tandis que se profile à l'horizon un dramatique rebondissement :

Or feroit bon savoir meshui
 comment li bons rois se contint.
 Que que ciz lerre ala et vint,
 il sejorna a ses chastiaus
 5 a deduit de chiens et d'oisiaus
 et a plenté de chevaliers ;
 et si ooit mout volentiers
 a son couchier menestereuls.
 Un petitet, un merveilleus,
 10 en avoient si chamberlenc,
 et s'ert plus tendres d'un harenc,
 si l'apeloit on Cupelin.
 Il li notoit chascun matin :

*Quant ge li donai le blanc peliçon,
 15 ele amast mout miex le biau Tierriion.
 Hé ! Hé ! ge disoie bien
 que la pastorele ne m'en feroit rien.*

Mout ama li rois le garçon.
 De Braie Selve vers Oignon
 20 i vint Hues, a cele cort.
 L'empereres le tint mout cort
 que li apreïst une dance
 que firent puceles de France
 a l'ormel devant Tremeilli,
 25 ou l'on a maint bon plet basti.
 Cest vers de bele Marguerite,
 qui si bel se paie et aquite
 de la chançonete novele,
 li fet chanter en la vïele :

30 *Cele d'Oisseri
 ne met en oubli
 que n'aille au cembel.
 Tant a bien en li
 que mout embeli*

35 *le gieu soz l'ormel.*

En son chief ot chapel

de roses fres novel.

Face ot fresche, colorie,

vairs oils, cler vis simple et bel.

40 *Por les autres fere envie*

i porta maint bel joël.

Fet chascuns: "Ceste i vet mout bien.

- Celes ne l'en doivent de rien,

fet li rois, se le volez dire."

45 Einsi se contient li bon sires,

tant que li seneschaus revint. (v. 3390-3435).

(« Il serait bon maintenant de savoir ce que faisait le noble roi. Pendant le voyage de ce misérable, il séjourna dans ses châteaux, s'adonnant au plaisir de la chasse avec les chiens et les oiseaux, en compagnie de nombreux chevaliers ; à son coucher, il aimait écouter les ménestrels. Il y en avait un tout petit, extraordinaire, qui appartenait à ses chambellans ; il était aussi fluet qu'un hareng, et s'appelait Cupelin. Chaque matin il jouait pour l'empereur :

*"Malgré le don d'une blanche pelisse,
elle eût préféré le joli Thierron.
Oui, oui, je le disais bien,
de la pastourelle je n'obtiendrais rien. "*

Le roi appréciait beaucoup le jeune homme. Quittant Brasseuse près d'Ognon, Hugues vint à la cour où l'empereur le pressa fort de lui apprendre une danse exécutée par les demoiselles de France sous l'ormeau près de Trumilly où l'on a organisé plus d'une joyeuse partie. Il lui fit chanter à la vielle ce couplet sur la belle Marguerite qui sait si bien exécuter la chanson nouvelle :

*" La belle d'Oisseri
jamais n'oublie
de venir à la fête.
Elle est si jolie.
Qu'elle a embelli
les jeux sous l'ormeau.
Des roses nouvelles
couronnent sa tête.
Quel beau visage coloré !
Quels yeux vifs ! quel air modeste !
Pour être enviée des autres,
elle portait de beaux joyaux. "*

Et chacun de dire :

" Cette dame est vraiment plaisante.

- Celles de la cour ne le lui cèdent en rien, fit le roi, si vous le voulez bien. »
Voilà ce que fit le bon seigneur jusqu'au retour du sénéchal¹. »)

1.1 Interaction thématique faible

La première insertion lyrique est un fragment de *pastourelle*, ainsi que le laisse supposer le contenu de son embryon narratif fortement codifié : « un galant de classe élevé (chevalier) tente, avec plus ou moins de succès, de séduire une bergère². » La deuxième pièce relève d'un genre littéraire méconnu et dont il nous reste très peu d'occurrence ; Félix Lecoy lui donne l'appellation de « tournoi de dame³. » On notera enfin que les deux pièces, à l'instar des deux insertions du même roman étudiées antérieurement⁴, sont toutes deux présentées par des professionnels du chant, ce qui ne surprend guère venant d'un roman écrit, pour paraphraser le titre d'un article de Jean Dufournet, à la gloire des ménestrels⁵.

À la lecture de ce passage, il est tentant de considérer exclusivement les deux insertions comme des ornements destinés à agrémenter la narration de plaisantes chansonnettes vraisemblablement en vogue du temps de Jean Renart. Cela ne semble, d'ailleurs, pas faire de doute pour la médiéviste Coldwell, selon laquelle ces deux fragments lyriques constituent des divertissements sans aucun rapport avec l'intrigue du roman⁶. Nous avons déjà pu montrer combien ce type de considérations pouvait affadir la réflexion sur des genres composites que nous refusons de concevoir comme des successions de séquences autonomes. De fait, l'occasion nous sera donnée, une fois encore, de montrer que la contextualisation transforme les insertions dans un autre genre avec d'autres régimes herméneutiques. Or, l'erreur d'interprétation de Coldwell trouve peut-être une explication dans la ténuité du lien thématique unissant les textes insérés au texte d'accueil.

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 69-70.

2 Bec, *op. cit.*, p. 120. Le romaniste souligne également, à la même page, qu'« une certaine atmosphère agreste et bucolique (la scène a lieu en plein air, au printemps, dans un décor champêtre et apaisant) et une certaine tonalité plaisante et moqueuse qui relativise, et dédramatise le heurt psychologique des deux personnages, » caractérisent le genre en question.

3 Lecoy, *op. cit.*, p. XXIX.

4 Voir la deuxième étude de cas, p. 80-114.

5 Jean Dufournet. « La glorification des ménestrels dans le *Guillaume de Dole* ».

6 En effet : « [t]he pastourelles sung to gain Conrad's favor by Cupelin ("Quant je li donai le blanc peliçon") and la bele Doete ("Quant revient la seson") are merely casual entertainments, essentially unrelated to the plot. M.V. Coldwell. « *Guillaume de Dole* and Medieval Romances ». p. 63.

Même si nous la récusons, il faut bien admettre que la position de Coldwell¹ est tentante, car peu d'indices thématiques, sinon aucun, semblent se prêter au jeu des connexions habituelles (sémème source lyrique -> sémème cible narratif), dont nous avons pu apprécier la fécondité interprétative. Il serait, d'ailleurs, tout aussi maladroit de chercher à relever d'artificielles interactions que d'invoquer, en l'absence de raccords explicites, la fonction divertissante du roman. Ainsi, partant du principe que l'éditeur moderne définit la seconde pièce comme un « tournoi de dames », Meritxell conclut à l'interférence des registres entre l'amour et la guerre². Ce n'est évidemment pas parce que le philologue se voit dans l'obligation d'improviser un étiquetage registral à connotation guerrière (quoique les tournois soient pratiqués en temps de paix) qu'il faut déduire de la pièce une thématique du même ordre. Nous ne voyons rien dans cette seconde strophe lyrique qui permette, en effet, de construire une isotopie quelconque en rapport avec les armes, à moins de considérer l'irruption de la jeune coquette comme un *casus belli*. Une telle lecture semble évidemment peu plausible.

D'un point de vue lexico-thématique, les interactions thématiques produites par la seconde insertion semblent se limiter aux classes génériques //humain// et //végétal//, lesquelles commandent des réécritures dont l'univocité est assumée par un interprétant sémantique, consigné dans les vers pré-lyriques. Ainsi, en demandant qu'on lui apprenne une danse

que firent puceles de France
a l'ormel devant Tremeilli (v. 23-24),

Conrad anticipe des isotopies sur la base de réécritures explicites de sémèmes lyriques sources en sémèmes narratifs cibles : |'pucele'| -> 'pucieles (v. 23) et 'ormel' (v. 35) -> 'orme' (v. 24). La construction du sémème lyrique |'pucele'| est contrainte par sa lexicalisation au vers vingt-trois : l'empereur s'enquiert des divertissements des jeunes filles françaises, et la réponse suggérée par l'insertion lyrique permet de concevoir une telle connexion. Une étude sémantique plus fine, fondée sur la présence

¹ La médiéviste américaine n'est pas la seule à adopter ce point de vue. Se fondant sur l'omniprésence des ménestrels, Maurice Accari, par exemple, conclut caricaturalement un article par un raccourci imposé par une conception moderne de l'*entertainment* : « [s]pectacle réservé aux « gens du spectacle », à des professionnels de la diction et de la danse, du chant et du mime, le *Guillaume de Dole* apparaît en définitive comme une sorte de *comédie musicale* comparable à celles auxquelles nous a habitués le cinéma, américain en particulier. » Accarie, *op. cit.*, p. 26.

² « Un dato importante es e género de esta composición que F. Lecoy define como “une sorte de *tournoi de dames*”, pues contibuye a crear una nueva interferencia de registros entre el amor y la guerra ». Meritxell, *op. cit.*, p. 103.

de ce *chapel de rose*¹ porté par de jeunes femmes dont le cœur est à prendre aboutirait à la même interprétation.

Pour ce qui est de la relation au sein de la dimension //végétal//, la redondance sémémique induite par la coprésence de ‘ormel’ et ‘orme’ coupe court à toute contestation possible. Deux isotopies minimales, constituées à partir d’un interprétant narratif, relient donc la strophe lyrique et son contexte. Quant à la première insertion, il est impossible, au niveau thématique, de percevoir les interrelations habituelles. Ces maigres indications sémantiques font état d’une intégration thématique faible, mais la raison d’être de ces deux insertions repose, ainsi que nous allons pouvoir le constater maintenant, sur la composante dialectique préfigurée par la pastourelle.

1.2 Interaction dialectique forte

L’analyse de ce passage gagne, en effet, à être davantage focalisée sur la structure dialectique de la première insertion, qui permettra de justifier, par la même occasion, l’intrusion de ce tournoi de dames autrement que par la seule interprétation thématique.

1.2.1 La pastourelle

Bien que la taille de la pastourelle insérée par Jean Renart ne permette pas de bâtir une étude narrative élaborée, on aurait tort de sous-estimer la petite intrigue qu’elle met en scène. Quatre acteurs nous sont présentés : le chevalier (i.e. : ‘ge’, v. 16), identifié comme tel en raison d’un sociolecte ; la ‘pastorele’ (v. 17) ; son compagnon ‘Tierrion’ ; le ‘blanc peliçon’ (v. 14), c’est-à-dire, en français, « la blanche pelisse ». Le drame qui s’y joue est celui d’une circulation d’objets de valeur que la sémiotique a catégorisée, afin d’en montrer l’universalité, sous l’appellation d’ « échange » : le chevalier, du moins le sujet de la pièce, offre une pelisse à la bergère en échange de son amour. Or, celle-ci est engagée ailleurs et refuse les avances du chevalier, mais rien n’indique qu’elle ait ignoré le geste intéressé et contractuel de son soupirant. L’usage des modes

¹ Voir notre développement sur cet accessoire des réjouissances amoureuses, p. 252-254.

des deux premiers vers laisse même supposer que le don initial a bel et bien eu lieu sans la contrepartie attendue. L'indicatif utilisé dans la subordonnée temporelle (*donai*) rend le procès effectif, contrairement au subjonctif de la principale (*amast*) qui, lui, implique la virtualisation du don espéré en retour, ce que confirment, par ailleurs, les derniers vers de l'insertion :

*Hé ! Hé ! ge disoie bien
que la pastorele ne m'en feroit rien. (v. 16-17)*

En somme, l'énonciateur est doublement perdant : non seulement il s'est séparé d'un objet de valeur, mais il n'est pas parvenu à obtenir l'objet escompté. Bref, son petit marchandage a échoué.

L'intégration de cette saynète en cet endroit du récit n'est pas anodine. Certes, la pastourelle a pour vocation de divertir l'empereur, mais n'oublions pas que cette démonstration de ménestrels a lieu

Que que ciz lerre ala et vint (v. 3),

c'est-à-dire, pendant que le sénéchal entreprend lui-même une opération de séduction auprès de la mère de Liénor. Or, la séquence qui précède le passage cité dévoile toute la perfidie du personnage que les circonstances ont transformé temporairement en séducteur typique de pastourelle.

Lorsqu'il se rend au manoir de Dole, afin de mettre à l'épreuve la pureté légendaire de la belle Liénor, le sénéchal trouve d'abord la mère de la jeune femme qui lui fait barrage, car personne n'est autorisé à entrer dans la chambre de sa fille en l'absence de son frère Guillaume :

[...]nuls hom ne la puet veoir
puis que ses freres n'est çaienz. (v. 3338-9)

(personne ne peut la voir du moment que son frère n'est pas là.)

Cependant le sénéchal ne capitule pas ! Il devra séduire la mère pour compromettre la fille. Le voilà donc, en homme galant, proposer un cadeau à la mère naïve :

- « [...] Por vostre amor, que ge desir
a avoir tant com ge vivrai,
dame douce, si vos lerai
cest mien anel par drüerie. »
- 5 La dame nel refusa mie,
qu'il l'en tenist a mainz cortoise.
S'el le meist en une poise,
si pesast li ors .v. besanz ;
et la pierre en ert mout vaillanz,
- 10 que c'estoit uns balaiz rubiz.
« Sire, fet ele, granz merciz :
ce sachiez que ge l'ai mout chier. »
Ainz qu'en montast por chevauchier
le son cheval qu'en tint au soeil,
- 15 li ot ele dit a conseil
tot son estrë et son covine.
Uns beaus dons a mout grant mecine,
qu'il fet maint mal plet dire et fere.
Si li a conté tot l'afaire
- 20 de la rose desor la cuisse :
« Ja mes nuls hom qui parler puisse
ne verra si fete merveille
come de la rose vermelle
desor la cuisse blanche et tendre.
- 25 Il n'est merveille ne soit mendre
a oïr, ce n'est nul doute. »
La grant biauté li descrit tote
et la maniere de son grant.
Mout en est li lerres en grant
30 de tot enquerre et encerchier ;
quant il l'ot mais qu'empeschier
q'en peüst par reson savoir
par oïr dire sanz veoir,
lors dit a la dame : « Il est tart. »
- 35 La dame lesse, si s'en part,
Et dit qu'il ert a toz jors soens.
Chétive vielle hors dou sens
si mar vit cel jor et cele heure !
Ou palefroï noir come meure
- 40 Monta, quant il ot pris congié :
« Dame, fet il, or m'en vois gié
com cil qui est a toz jors vostre.
- Biau sire, a saint Pierre l'apostre
voisiez vos et vo conpegnon ! »
- 45 Aussi s'en vet com a besoig
li traîtres lerres murtriers.
Ci après vient granz enconbriers
A son hoés et a hoés autrui.
Or feroit bon savoir mehui... (v.3341-90)

(« - “[...]Madame, cette nouvelle me navre, mais il faut que je me résigne. En raison de votre amitié que je désire conserver toute ma vie, ma chère dame, je vous laisserai mon anneau que voici en témoignage d'affection “

La dame ne le refusa pas, de peur de paraître moins courtoise aux yeux du sénéchal. Si elle avait mis l'anneau dans une balance, il aurait pesé cinq besants d'or ; quant à la pierre, elle était très précieuse, puisque c'était un rubis balais.

“ Seigneur, grand merci fit-elle : ce joyau me plaît vraiment beaucoup “.

Avant qu'il ne montât, pour s'en retourner, sur son cheval que l'on tenait devant le seuil, elle lui a confié tous les secrets de sa vie et de sa maison. Quelle extraordinaire vertu possède un beau cadeau ! Il fait dire bien des sottises. Ne lui a-t-elle pas tout dit de la rose que sa fille porte sur la cuisse ?

“ Jamais personne au monde ne verra une chose aussi merveilleusement belle que la rose vermeille qu'elle a sur sa blanche et tendre cuisse : elle éclipse toutes les merveilles de la terre, je vous le certifie “.

Elle en décrit en détail l'extraordinaire beauté, elle lui en précise les dimensions. Le brigand veut

tout connaître, tout découvrir. Quand il n'eut plus rien à apprendre de ce que l'on peut raisonnablement savoir par une simple conversation sans le secours de la vue,

“ Il se fait tard“, dit-il à la dame qu'il laissa et quitta en l'assurant de son fidèle dévouement.

Pour cette pauvre vieille sans cervelle, quel malheur qu'elle ait vu ce jour et cette heure ! L'autre monta sur son palefroi noir comme mûr après avoir pris congé :

“ Madame, dit-il, je m'en vais en me déclarant vôtre à tout jamais.

- Cher seigneur, que l'apôtre saint Pierre vous accompagne, vous et vos compagnons ! “

Ainsi s'en va cette perfide canaille comme pressée par la nécessité. Bientôt un grand malheur va fondre sur elle et sur les autres.

Il serait bon maintenant de savoir ce que faisait le noble roi¹. »)

Cette séquence narrative développe donc le motif de l'échange, qui est condensé dans la pastourelle, mais cela ne signifie pas pour autant que la structure latente de la pièce lyrique s'emboîte parfaitement dans la structure déployée dans ces vers narratifs. Examinons en détail les interactions entre acteurs telles que les développe Jean Renart.

Les acteurs sujets //animé// qui participent au programme narratif sont ici le sénéchal, la mère de Liénor. Guillaume, le frère de la jeune beauté, est absent. Les acteurs objets //non animé// sont l'anneau et l'information compromettante, soit pour raccourcir la *rose vermelle* (v. 23). Le fragment de pastourelle et la scène narrative étudiée manifestent donc conjointement des interactions typiques entre acteurs. Une fois de plus, la proximité de la pièce lyrique et de la scène de l'échange permet de formuler un ensemble de réécritures qui feront apparaître les parentés actorielles entre les deux énoncés :

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 68-69.

Dimensions	Sémèmes lyriques (extrait 1)	Sémèmes narratifs (extrait 2)
//animé//	<div> <div>‘ge’</div> <div>‘pastorele’</div> <div>‘Tierrion’</div> </div>	<div> <div>→ ‘sénéchal’</div> <div>→ ‘vielle’ (v. 37)</div> <div>→ ‘Guillaume’</div> </div>
//inanimé//	<div> <div>‘peliçon’</div> <div> ‘possession physique’ </div> </div>	<div> <div>→ ‘anel’</div> <div>→ ‘rose’</div> </div>

Cette histoire d’échange construite par Jean Renart semble avoir été modélisée à partir de l’ossature narrative de la pastourelle : le sénéchal, séducteur de classe élevée, rencontre une provinciale de condition plus modeste ; celui-là offre son anneau, celle-ci l’accepte et lui donne en échange l’information secrète. Ces réécritures actorielles ne doivent cependant pas occulter les différences qu’accusent les composantes dialectiques des deux énoncés.

Ainsi, bien que sur le modèle de la pastourelle, le séducteur initie le contrat (v. 1-4), le sujet narratif, lui, en falsifie les termes : il ne désire pas en réalité obtenir l’*amor* (v. 1) de la vieille femme mais l’information relative à la rose. La deuxième disjonction symbolique manifestée par le récit par rapport à la pièce lyrique porte sur la valeur des objets : si ‘anel’ et ‘peliçon’ peuvent tous deux recevoir le trait inhérent /luxé/ (voir la description de l’anneau v. 7-10), le premier dispose d’un sème générique afférent /mariage/ que n’a pas le second. Le sacrement du mariage au Moyen Age, tout comme aujourd’hui, était en effet matérialisé par la remise de l’anneau nuptial par le mari à son épouse. De ce point de vue, le terme « amor » est par nature ambivalent. En le traduisant, à raison, par « amitié », Dufournet gomme quelque peu l’ambiguïté de cette scène qui fait fortement songer à une petite cour amoureuse, toute simulée soit-elle. Du

reste, eu égard à l'ambivalence du discours poétique observé en d'autres occasions¹, nous pouvons considérer que l'insertion lyrique active l'isotopie //amour// à l'état plus ou moins latent dans ces vers narratifs. Mais, d'un point de vue narratif, la différence la plus importante avec la petite intrigue lyrique réside dans la finalisation de l'échange, puisque le sénéchal, contrairement au sujet de la pastourelle, conjoint l'objet désiré, comme cela apparaît dans les vers dix-neuf et vingt :

*Si li a conté tot l'afaire
de la rose desor la cuisse [...]. (v. 19-20),*

La réécriture |'possession physique'| (IL) → 'rose' (N) est cependant confortée, au niveau thématique, par la présence d'un sème /sexuel/ inhérent au premier sémème, afférent au second. La rose est en effet un symbole sexuel fort au Moyen Age, et tout particulièrement dans cette œuvre (Liénor est « la pucelle à la rose »). De plus, dans la pastourelle, c'est l'acteur Tierrion, le compagnon de la jeune paysanne, qui fait obstacle. Or, dans le roman, personne n'est là pour s'opposer au programme narratif du sénéchal. Le protecteur de Liénor le plus attentif et le plus zélé, son frère Guillaume, est absent. L'acceptation du contrat, par la mère de Liénor, aura donc les terribles conséquences que l'on sait : Lisiart pourra se vanter d'avoir eu une relation avec la jeune fille promise à l'empereur en donnant une fausse preuve de son acte, ce qui produira l'annulation du mariage. Du reste, les vers trente-sept et trente-huit traduisent parfaitement l'irresponsabilité de la mère naïve :

Chétive vielle hors dou sens
Si mar vit cel jor et cele heure !

La séquence se conclut sur un jugement similaire :

Ci après vient granz enconbriers
A son hoés et a hoés autrui. (v. 47-48)

Malgré ces variations, les *fonctions iréniques*² inhérentes au genre de la pastourelle sont reproduites par la narration ainsi que le résume le tableau suivant :

¹ Voir les pages 263-265.

² « On peut catégoriser les fonctions et les syntagmes fonctionnels en deux modes : *irénique* et *polémique*. Cette opposition nous paraît nécessaire à une sémantique de l'interaction (elle procède de ses fondements éthologiques) ». Rastier, *Sens et textualité*, p. 74-75.

Syntagmes iréniques	Fonctions iréniques	Pastourelle (extrait 1)	N (extrait 2)
échange	transmission 1	<i>Ge li donai le blanc peliçon (v. 14)</i>	<i>vos lerai cest mien anel (v. 3-4)</i>
	transmission 2	<i>Ø : la pastorele ne m'en ferai rien (v. 17)</i>	<i>Si li a conté tot l'affaire de la rose (v. 19-20)</i>
conséquence	rétribution	Non mentionnée	<i>Si mar vit cel jor et cele heure (v. 38)</i>

La narration est donc une illustration de la structure dialectique propre au genre de la pastourelle, mais cela s'accompagne d'une dévalorisation des acteurs impliqués dans cet échange. Dans la pièce lyrique, aucun jugement de valeur ne vient glorifier ou condamner les actes du chevalier et de la bergère. Cela mérite toutefois d'être nuancé. Le corpus de pastourelles, conservé jusqu'à aujourd'hui, donne en effet à observer chez les deux personnages antithétiques un ensemble de traits invariants impliquant le sème /péjoratif/. Ainsi, Pierre Bec observe que « [l]e chevalier, par exemple, est uniquement motivé par ses tentatives de séduction, ce qui le fait souvent déchoir, moralement et sociologiquement, en contradiction flagrante avec son propre rang. Il est flatteur, violent, parfois veule, et même lorsqu'il parvient à ses fins, n'a que rarement le beau rôle. La pastoure, de son côté, du moins dans la pastourelle française, n'est pas non plus d'un niveau moral très élevé : elle est souvent ambitieuse, cupide, facile, voire

lubrique¹. » On se souvient, d'ailleurs, que la pastourelle citée, à propos des échanges thématiques², dans la seconde étude de cas, permet de faire l'éloge de l'héroïne, sans pour autant refléter la relation amoureuse vécue par Conrad et Liénor, qui, elle, est développée dans la strophe courtoise postérieure.

Néanmoins, l'exemple lyrique étudié ne nous autorise pas à dresser un portrait aussi tranché des deux acteurs. De plus, on aurait tort de projeter sur cette transaction les jugements d'un lecteur du XXI^e siècle. En effet, si la morale moderne réproouve en bloc ce type de marchandage sexuel, le Moyen Age, lui, semble s'en accommoder avec davantage d'indulgence. Pensons, par exemple, au risque de nous éloigner momentanément de nos romans farcis, à la scène de la *Suite du Roman de Merlin* – roman anonyme du XIII^e siècle - au cours de laquelle le célèbre magicien révèle en présence des principaux intéressés dans quelles conditions Tor a été conçu. Les protagonistes, comme on le voit dans cet extrait, ont de nombreux points communs avec les acteurs lyriques, mais les manières du roi Pellinor vis-à-vis de la très jeune paysanne qu'il trouve par hasard sur son chemin, reflètent des préoccupations qui ont bien peu de choses à voir avec l'éthique actuelle :

Vous la trovastes dalés un buisson et avoit avoec li un levrier et un mastin. Et vous en aviés fait aller tous vos houmes por un hermite, a cui vous aviés parlé de confession, a .III. archies d' un chastiel que on apieloit Amint. Et quant vous le veistes si biel enfant comme elle estoit, vous descendistes et li baillastes vostre cheval a tenir tant comme vous fustes desarmés, et geustes .II. fois a li la meismes, la ou elle faisoit trop grant duel. Et quant vous en eustes fait vos volentés, vous li desistes : " Je cuic que tu me remains grosse ", et presistes vos armes¹.

(Vous l'avez trouvée, accompagnée d'un lévrier et d'un chien de garde, à côté d'un buisson. Vous aviez renvoyé tous vos hommes parce que vous aviez parlé de vous confesser à un ermite qui était à trois portées de flèche d'un château que l'on appelait Amint. Quand vous avez vu la belle enfant qu'elle était, vous êtes descendu de monture, et vous lui avez demandé de lui tenir la bride, le temps que vous retiriez votre équipement. Vous l'avez possédée par deux fois, à l'endroit où vous étiez, alors qu'elle manifestait l'affliction la plus vive. Une fois vos désirs assouvis, vous lui avez dit : « te voilà enceinte, je pense », puis vous avez repris votre équipement.)

Venant de ce modèle chevaleresque qu'est Pellinor, un tel comportement suscite, au minimum, de l'étonnement. Le jeune âge de la victime, le prétexte fallacieux inventé

¹ Bec. *op. cit.*, p. 121.

² Cf. p. 80-114.

par le suzerain pour se débarrasser de ses hommes (une confession !), les propos laconiques par lesquels il conclut son acte, et l'empressement qu'il manifeste à revenir aux affaires courantes, tout cela compose aujourd'hui le portrait d'un individu cynique et criminel. Or, le récit de ce viol en règle ne jette, en réalité, aucune espèce d'opprobre sur le géniteur : Tor se réjouit d'apprendre sa filiation avec un souverain réputé par sa noblesse et sa valeur, lequel, bien loin d'éprouver de la culpabilité pour de telles pulsions, manifeste une joie que l'on jugerait de nos jours indécente. Le seul regret éprouvé par le roi concerne l'humble éducation que reçut son fils *norris en povreté*² par sa mère et son père adoptifs.

Ce passage, en reproduisant une situation typique de pastourelle, montre bien la différence fondamentale qui sépare les oeuvres farcies du reste de la production romanesque. Le *topos*, faisant corps avec la narration, est le signe le plus manifeste de la fragmentarisation de la littérature médiévale³, dans le sens où il réactive dans la mémoire du lecteur les innombrables scènes de ce type, développées dans d'autres romans ou dans d'autres genres. L'insertion lyrique, comme nous l'avons déjà dit, tranche sur la trame narrative, accapare l'attention sur elle seule, et non sur la tradition d'où elle émerge. La petite scène stéréotypée relatée par Merlin forme donc un tout avec la narration environnante, ouvert sur une textualité latente, tandis que la pastourelle, dans la *Rose*, impose un texte étranger aux vers narratifs, impliquant que l'on juge de la congruence de ces deux seuls univers.

La lecture de ce passage de la *Suite du Roman de Merlin* n'est donc pas soumise aux fluctuations interprétatives propres aux romans farcis, car elle n'exige aucune sorte de connexion : Pellinor est ce même chevalier libidineux qui s'éprend violemment de la jeune femme, donnée irréfutable et univoque, car écrite, si l'on peut dire, noir sur blanc. A l'inverse, ce n'est qu'au terme d'une laborieuse description que l'on pourra timidement justifier, dans notre roman farci, la possibilité d'une connexion 'chevalier' - > 'Sénéchal', et encore cela demande-t-il de surmonter certaines disjonctions rendant l'emboîtement plus difficile que prévu. Incitant le lecteur à procéder à d'incessantes

1 Gilles Roussineau. *La Suite du Roman de Merlin*. p. 271.

2 *Ibid.*, p. 272.

3 Voir la partie consacrée à la comparaison entre *topos* et insertion, p. 22-38.

réécritures, les œuvres narratives insérantes supposent donc, répétons-le, une nouvelle forme de réception, qui consiste en une lecture active et descriptive des textes.

D'autre part, la composition narrative, en reproduisant les interactions dialectiques de la pièce lyrique, surdétermine l'interprétation axiologique de la pastourelle. Tout d'abord, la version narrative de l'échange fait un portrait à charge des contractants, dont la molécule sémique est construite par une chaîne anaphorique des plus dévalorisantes : *lerres* (v. 29 et 46), *traîtres* (v. 46), *murtriers* (v. 46) pour le sénéchal ; *chétive* (v. 37), *vielle hors dou sens* (v. 37) pour la mère de Liénor. De plus, comme nous l'avons signalé, les conséquences tragiques de ce don réciproque n'ont rien à voir avec le résultat simplement déceptif, pour le *je* lyrique, dont fait mention l'ultime vers de la chanson insérée. Les principaux agonistes narratifs sont donc typés par des évaluations négatives qui font d'eux des *traitres* en puissance : le sénéchal trahit la vieille femme tout comme il trahit son souverain ; la mère de Liénor, de son côté, trahit, sans le vouloir, sa fille et trahit donc, elle aussi, l'empereur d'Allemagne.

Bien que la tradition lyrique façonne un portrait peu flatteur des personnages de pastourelles, le chevalier et la bergère interagissant dans la pastourelle ne suscitent pas une telle indignation. Mais, une fois la pièce recontextualisée, le jugement du narrateur, sanctionnant le commerce indigne du sénéchal et de la femme naïve, ne peut que se reporter sur la scène lyrique. Ainsi, les acteurs lyriques se trouvent brutalement auréolés de valeurs fortement négatives, explicitées dans des vers narratifs proches. L'axiologie latente du fragment de pastourelle se trouve ainsi actualisée, et accentuée, par une contextualisation qui n'est rien d'autre qu'une interprétation, parmi d'autres possibles, d'un poème préexistant. Les rapprochements dialectiques envisagés sont donc à même de régir l'évaluation du morceau inséré. À ce titre, l'insertion est soumise, une fois encore, à l'interprétation de l'auteur du roman, interprétation que nous permettent de décoder plusieurs indices figurant dans le cotexte narratif.

1.2.2 Le « tournoi de dame »

La mise à nu des interactions dialectiques régissant les rapports entre la narration et la première insertion et le codage axiologique que celle-là provoque sur celle-ci, nous conduisent à présent à interpréter, sous un nouveau jour, la seconde insertion. Comme cela a été démontré en début d'étude¹, la successivité des pièces lyriques peut signaler une interaction de leurs composantes thématique et/ou dialectique. On ne sera guère étonné de relever, une nouvelle fois, ce type d'interdépendance sémantique entre les deux insertions réunies dans le passage étudié.

Cette seconde insertion nous présente une jeune femme élégante et coquette qui se rend à des jeux champêtres. Son portrait est caractérisé par les habituels *topoi* encomiastiques : son visage est coloré, ses yeux souriants, son air modeste, etc. Cependant, l'acteur principal de cette pièce lyrique n'est peut-être pas l'image de l'innocente jeune femme inconsciente des désirs qu'elle suscite. De fait, les deux vers clôturant la strophe indiquent à son sujet un objectif moins désintéressé que ce que son air modeste laisserait supposer :

*Por les autres fere envie
i porta maint bel joël.* (v. 40-41)

L'abondance de la parure est donc justifiée par un esprit de compétition qui valut, sans doute, à ce genre mineur l'appellation de « tournoi de dames ». Or, c'est le dernier terme de ces vers lyriques qui explique à nos yeux l'insertion d'un tel poème en cet endroit du récit. D'un point de vue taxinomique, 'joel' appartient à un domaine qui inclut toutes sortes de bijoux ayant en commun le sème /luxe/. Difficile, dans ce cas, de ne pas penser à l'anneau offert par le sénéchal, dont l'auteur insiste sur la valeur :

[...] si pesast li ors .v. besanz ;
et a pierre en ert mout vaillanz,
que c'estoit uns balaiz rubiz. (v. 8-10)

Le mot *joël*, c'est un fait, renvoie en langue à un objet de prix. Si la valeur marchande du bijou n'est pas explicitement mentionnée dans ce « tournoi », le

¹ Voir l'analyse des trois premières pièces entonnées par le héros de la *Violette*, p. 119-132.

quantitatif *maint* ne fait pas douter du faste de la toilette. De plus, comme l'atteste, entre autres, le lexique de Lecoy, le *joël* est généralement un cadeau accordé « en gage d'affection, d'amitié ou d'amour¹. » La lecture mettant en relation 'anel' et 'joël' implique par conséquent de nouvelles interactions dialectiques, à ceci près que l'échange, actualisé dans la narration et la première insertion lyrique, se trouve ici réalisé. Les différentes circulations d'objets de valeur décrites antérieurement à cette insertion montrent donc la coquette sous un nouvel éclairage qui rend sa conduite plus suspecte : a-t-elle accepté, sur le modèle de la version narrative, les présents de soupirant(s) attentionné(s) et manipulateur(s) ? Sa valeur morale n'est-elle pas, de fait, inversement proportionnelle au nombre de bijoux qui composent sa parure ? On ne peut, bien entendu, proposer ici une réponse catégorique, mais les échanges précédents orientent l'impression référentielle de cette pièce, douant ainsi son interprétation d'une évaluation négative, qui justifie, par conséquent, les connexions 'joël' -> 'anel' et 'Cele d'Oisseri' -> 'vielle'. La seconde insertion lyrique compose donc une variante sur le motif de l'échange exploité dans la première insertion lyrique mis à part que la protagoniste de l'une refuse le cadeau, alors qu'il est accepté par l'autre.

Voici pour finir les récurrences dialectiques manifestées dans les trois différentes versions de l'échange proposées par le texte :

¹ Lecoy, *op. cit.*, p. 216.

	N	IL 1	IL 2
Destinateur 1	‘senechal’	’chevalier’	non mentionné
Objet 1	‘anel’	‘peliçon’	‘joïel’
Destinataire 1	‘vielle’	‘pastorele’	‘cele d’Oisseri’
Destinateur 2	‘vielle’	‘pastorele’	‘cele d’Oisseri’
Objet 2	‘rose’	’possession amoureuse’	non mentionnée
Destinataire 2	‘senechal’	’chevalier’	non mentionnée
Opposant	‘Guillaume’	‘Tierrion’	non mentionnée
Aspect	inaccompli	accompli non réalisé	accompli réalisé
Evaluation	négative	négative (par contamination narrative)	négative (par contamination narrative)

Les résultats de cette dernière étude indiquent, une fois de plus, que les relations induites par la citation ne se résument pas forcément à des interactions thématiques. La composante dialectique joue, dans cet exemple, un rôle de premier plan. Or, la

description que nous en avons proposée permet de retracer, à nouveau, les errements possibles du lecteur, mais elle insiste également sur les transformations que subissent les pièces lyriques dès lors qu'elles sont l'objet de citation. La restitution des différentes réécritures produites par la coprésence des genres nous éloigne un peu plus d'une conception du procédé tendant parfois à faire passer les échanges au second plan (Coldwell). La méthode permet également d'éviter les écueils d'une interprétation fondée uniquement sur des hypothèses hasardeuses ou intuitives (Meritxell). Ainsi, la faiblesse de l'argument thématique nous a invité à rechercher les échanges du côté des interactions dialectiques. De fait, les deux insertions lyriques composent avec la narration contiguë un emboîtement de structures relationnelles justifiant des connexions impossibles à détecter dans la seule composante thématique. En conséquence, les énoncés lyrico-narratifs donnent lieu, conjointement, à des réécritures envisageables au niveau dialectique, avec toutefois de menues variations d'un texte à l'autre, compliquant davantage la tâche du lecteur (et donc la nôtre). Le sens du passage n'apparaît finalement qu'à l'issue de sa participation active, et réclame une attention aux connexions possibles permettant de résoudre les disjonctions apparentes du lyrique et du narratif, sans autres indications que celles livrées par le contenu de l'insertion.

Cette ultime illustration nous a montré, par deux fois, que l'auteur projetait sur les pièces lyriques sa propre interprétation. En effet, les jugements de valeur déterminant les relations entre les sémèmes cibles (i. e. : narratifs) sanctionnent rétroactivement les relations entre les sémèmes sources (i. e. : lyriques), tandis que les deux fragments cités sont privés, hors de leur recontextualisation, de toute évaluation, positive ou négative. L'auteur, en citant, donne donc à lire une interprétation dont la restitution est laissée au soin du lecteur.

L'analyse des échanges dialectiques se termine sur ces dernières réflexions, dévoilant un peu plus le rôle critique assumé par l'auteur, ici plus qu'ailleurs.

2.3 CONCLUSIONS

Cette série d'études nous a donné l'occasion de résoudre plusieurs difficultés énoncées en préambule. Nous sommes, tout d'abord, en mesure de fournir une image plus précise des relations qui se tissent entre le texte inséré et le texte insérant. Les échanges possibles se rangent sous deux catégories sémantiques, distinctes mais solidaires. La première est thématique. Ainsi, les deux premiers extraits de notre corpus témoignent du rôle joué par cette composante dans la résolution des hétérogénéités. Nos romans hybrides favorisent, en effet, la constitution de molécules sémiques vers lesquelles convergent des sémèmes lyriques et narratifs équivalents, occasionnant, de fait, une véritable profusion de réécritures. Il ne fait pas de doute que cette composante constitue la face la plus visible de l'échange. L'autre face, plus difficile à appréhender, fait état d'échanges dialectiques. Les exemples étudiés rendent compte ainsi d'emboîtements affectant les interactions entre acteurs à différents paliers du texte. Par conséquent, les échanges sémantiques peuvent être de nature thématique, dialectique, ou les deux à la fois. De ce point de vue, la sémantique nous a fourni des outils efficaces, à même de donner une image complète et détaillée des différentes relations suggérées par l'intrusion d'un texte dans un autre.

Il a été montré également, à plusieurs reprises, combien le sens d'un énoncé pouvait varier en fonction de sa recontextualisation. Tel poème, relatant une innocente petite scène amoureuse, se trouvera récupéré et, pour ainsi dire, instrumentalisé par la narration dans une intention signifiante bien précise. En citant, l'auteur, plus que tout autre écrivain, interprète. Nous avons également pu apprécier, en plusieurs endroits, avec quel soin l'auteur pouvait restituer un entour socio-registral, en reproduisant les conditions d'apparition d'un genre plutôt que d'un autre. Or, une telle attention révèle, contre toute attente, une évolution de la perception critique des textes médiévaux. À la

question « les hommes du moyen âge eurent-ils l'idée ou le sentiment que les textes poétiques se rangeaient en ensembles génériques? », Zumthor donne une réponse qui peut être lue comme une mise en garde contre une conception achronique et universalisante des genres : « [les hommes du Moyen Age] possédèrent un vocabulaire "littéraire", fait de bric et de broc et d'usage assez banal, que l'absence de toutes réflexions théoriques sur la poésie empêcha sans doute de prendre consistance¹. » Ce jugement nous semble à présent excessif : force est de relever dans nos textes les signes d'une attention portée à la configuration énonciative des pièces lyriques, que nous interprétons volontiers comme l'émergence d'une conscience critique¹.

Si de telles considérations devront faire l'objet d'investigations supplémentaires, nous pouvons, en revanche, tirer des conclusions définitives sur de nouvelles exigences de lecture. Deux principales caractéristiques relatives à la réception des œuvres farcies émergent de notre enquête. La première repose sur le rôle hautement participatif du lecteur, la seconde a trait au mode de lecture, c'est-à-dire à ses conditions concrètes de réalisation. L'enjeu étant de taille, il implique de poursuivre l'analyse en développant les notions de lecture participative et de lecture individuelle que nous avons seulement évoquées jusqu'alors.

2.3.1 Lecture participative

Insister sur les nouvelles exigences de lecture que suppose le roman farci, confirmer la priorité accordée à un heureux pluralisme interprétatif au détriment d'une réception univoque des choses, tels sont les moteurs de l'analyse qui va suivre. Le début de l'enquête sera consacré aux maigres indications que les médiévaux ont pu donner à propos du rôle prépondérant du lecteur dans la construction des isotopies. La suite est une application des principes délivrés par les auteurs à propos d'une insertion, ce qui sera l'occasion pour nous de montrer les écueils d'approches qui négligent la plurivocité du sens.

¹ Zumthor. *Essai de poétique médiévale*. p. 158.

I Les insertions lyriques selon les inventeurs

On l'aura compris, la question des insertions lyriques relève d'abord, selon nous, d'un problème de sémantique. Quelle méthodologie est par conséquent la mieux placée pour analyser ce procédé, sinon la sémantique textuelle elle-même ? Or, ce truisme nous ramène inévitablement, si on le développe jusqu'au bout, aux quelques indications que livrent, exceptionnellement certes, les auteurs sur leur propre pratique. On pourrait nous objecter que, conformément à un poncif herméneutique, les auteurs ne sont pas les mieux placés pour nous parler de leur ouvrage. Nous ne contestons pas ce point de vue, bien au contraire, nous l'adoptons, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faille ignorer leurs propres discours critiques. Ceux-ci pourront donc légitimement figurer au rang des nombreux indices textuels auxquels nous aurons recours afin de mener une investigation qui souhaite laisser le moins de place au hasard.

Deux écrivains seulement formulent en prologue quelques avertissements ayant trait aux insertions lyriques : l'auteur de la *Rose*, Jean Renart, et l'auteur de la *Violette*, Gerbert de Montreuil. Ces deux romans contemporains l'un de l'autre sont les deux premiers textes farcis présumés. Leurs épigones, au XIII^e siècle, ne ressentirent apparemment pas le besoin de revenir sur la pratique qu'ils exploiteront à leur tour.

Le prologue de *La Rose* - ô combien riche en interprétations possibles ! – aura, du reste, suscité de nombreux commentaires dans le monde de la médiévistique. Contentons-nous ici de reproduire les passages qui permettent de rapprocher ces deux prologues. Ainsi, Renart écrit-il à propos de son roman:

Il conte d'armes et d'amors
et chante d'ambedeus ensamble,
s'est avis a chascun et samble
que cil qui a fet le romans
qu'il trovast toz les moz des chans,
si afierent a ceuls del conte. (v. 24-30)

¹ La question de la configuration énonciative est, pour une grande partie, au centre de la réflexion engagée dans la troisième partie. Voir p. 348-437.

(« C'est une histoire d'armes et d'amours qu'il chante en même temps, et chacun pense que le romancier a pu lui-même composer le texte des chansons, tellement elles s'accordent bien au récit¹. »)

Dans la *Violette*, on lit, également dans le prologue :

Et s'est li contes biaux et gens,
Que je vous voel dire et conter,
Car on i puet lire et chanter ;
Et si est si² bien acordans
Li cans au dit, les entendans
En trai a garant que di voir. (v. 36-41)

(Le récit que je veux vous rapporter est beau et élégant car on y trouve à lire et à chanter, et le chant s'accorde si bien avec texte que j'en prends à témoin les auditeurs que je dis vrai.)

Jean Renart et Gerbert de Montreuil ne semblent nullement mettre en doute la bonne réception de leur invention : leurs contemporains – sans doute étaient-ils loin de concevoir qu'on puisse les lire huit siècles plus tard – sauront apprécier les constructions hybrides qu'ils mettent en place dans leur œuvre. Le lecteur se trouve ainsi appelé en tant que destinataire-judicateur, et ce de manière appuyée dans la *Violette* qui use d'une expression quasi-juridique (*traire a garant* signifiant « appeler à témoin³ »). Les deux prologues impliquent donc une relation contractuelle entre les acteurs de l'énonciation, le destinataire et le destinataire. Dans les deux cas, le rôle présumé du récepteur consiste à repérer les accordances entre chants et dit. Si le substantif n'apparaît pas tel quel dans le premier prologue, on peut néanmoins le reconstruire à partir du verbe *aferir* qui signifie ici « s'accorder avec⁴. » Inutile de procéder à une analyse sémiotique détaillée pour comprendre que les termes du contrat portent précisément sur ces accords qui président à l'intégration d'un morceau lyrique préexistant. De plus, la fin des deux commentaires mentionne en toute logique le système de valeur implicite que présuppose ce contrat, ainsi que la rétribution positive

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 7.

2 Omission de *que* après *si*. Le tour syntaxique est par ailleurs signalé par Buffum, à propos de ce vers, dans la section *notes* de son édition. Buffum, *Roman de la Violette*, p. 267.

3 Le lexique de l'édition le confirme. *Ibid.*, p. 354.

4 Voir glossaire. Lecoy, *op. cit.*, p. 199.

(reconnaissance de leur talent d'écrivain) à laquelle sont en droit de prétendre Jean Renart et Gerbert de Montreuil. Ces derniers promettent en effet de porter leur art à un tel degré de perfection qu'ils passeront pour être les propres auteurs des chansons intercalées. Par conséquent, le contenu équivalent de ces deux extraits impose, comme une évidence, le recours à une analyse soucieuse de repérer les accordances, et de statuer sur les divers parcours interprétatifs possibles que cela induit, puisque c'est l'interprétation du lecteur, plus que la production de l'auteur, qui semble, en dernière instance, décisive.

2 *Accordances et lectures*

Détecter ces *accordances* consiste donc à repérer des points de jonction sémantiques si habilement chevillés au texte que les destinateurs de l'œuvre pourraient se méprendre sur les règles de composition du roman, en s'imaginant que ce sont les auteurs eux-mêmes qui ont trouvé les *moz* des chants. Pour remonter au cœur de la négociation entre le texte lyrique et le texte narratif, il nous appartient de retrouver ces mots qui président aux relations entre les deux types d'énoncé. L'opération, comme nous l'avons constaté, consiste en une identification des sémèmes qui manifestent une parenté sémantique. De fait, l'intercalation du texte médiéval semble impliquer des relations identifiables à l'aide de sèmes spécifiques constitués, la plupart du temps, en molécules subsumant les deux énoncés. Deux cas de figures peuvent alors se présenter : soit la molécule sémique constituée relie des sémèmes relevant d'une même classe générique, soit elle relie des sémèmes de catégorie différente et/ou relevant d'un autre niveau générique. La pluralité des classes génériques investies dans l'interaction des genres a partie liée, sans nul doute, avec le potentiel sémiotique des insertions : plus il y aura de classes génériques en relation, et plus le sens - « cette construction à plusieurs étages » dont parle Jean-Jacques Vincensini¹ - sera riche d'interprétations diverses. Du point de vue de la sémantique des textes, les isotopies génériques étant responsables de l'impression référentielle globale, leur multiplication induit donc une pluralité des références qui interdit une appréhension univoque du phénomène. Les schémas

¹ Vincensini, *Motifs et thèmes*, p. 7.

consignés à la fin de nos deux premières études de cas en donnent une illustration : tirez sur le fil d'un seul sémème, pour user de la métaphore textile stéréotypée du texte tramé, et apparaît alors sous vos yeux toute une pelote de sémèmes connectés entre eux. C'est donc à délier des pelotes que nous consacrerons l'essentiel de notre temps !

De fait, il faudra s'attendre, pour chaque insertion, à voir émerger plusieurs appariements possibles. Que les auteurs aient été entièrement maîtres de la totalité des relations possibles induites par l'insertion, qu'ils les aient savamment préméditées, comme certains s'en vantent, ou qu'ils les aient confusément ressenties, voire totalement ignorées, cela, à la limite, ne nous importe guère ! Jean Renart et Gerbert de Montreuil ont beau nous assurer de leur *maestria* en la matière, rien ne nous permet de mesurer la part d'intentionnalité et de hasard pour chaque raccord envisagé. Cela reste d'ailleurs un faux problème : ces relations sémantiques existent, et leur présence s'impose selon la densité des traits sémantiques échangés entre sémèmes lyriques et narratifs. Nous avons vu que rien n'interdisait à un acteur lyrique d'être caractérisé par une molécule sémique qui pouvait le rapprocher d'un ou plusieurs autres acteurs narratifs, ce qui nous oblige à admettre une idée contre-intuitive selon laquelle le destinataire du chant ne constitue pas, en théorie, le référent le plus admissible de la *deixis* lyrique. Il nous appartient précisément de révéler la multiplicité des interprétations possibles, et non pas d'en retenir une, élevée à la dignité d'une lecture modèle, reflet des aspirations « profondes » de l'auteur. Le moment est venu pour nous de lever le voile sur ce que nous considérons être un malentendu épistémologique qui conduisit bien souvent la critique à appauvrir, selon nous, la signification des insertions lyriques dans le roman.

C'est à propos de l'œuvre de Jean Renart que ce malentendu a selon nous causé le plus de mécompréhension. Il faut dire que l'assurance dont fit montre l'écrivain dans son prologue quant à ses propres mérites prêtait le flanc à quelques retours de bâtons mérités, diront des contempteurs qui, nullement impressionnés par les quelques fanfaronnades initiales, se mirent à douter de la prétendue qualité de ces raccords lyrico-narratifs. Le premier à avoir émis de sérieuses réserves, à notre connaissance, est Gaston Paris qui fit plus que relativiser l'aptitude de Jean Renart vantée en prologue, soulignant que la plupart des chansons « quoi qu'en dise notre auteur dans les vers du début, ne

conviennent guère à celui dans la bouche duquel elles sont mises et n'expriment pas du tout les sentiments qu'il doit avoir[...]»¹.

Charles Victor Langlois renchérit, plus de quarante ans après, en des termes à peu près semblables : « [l]a plupart d'entre ces chansons ne conviennent guère à celui dans la bouche duquel elles sont mises et n'expriment pas du tout les sentiments qu'il doit avoir². » La première à prendre la défense de Jean Renart fut Rita Lejeune-Dehousse, dans sa célèbre étude consacrée à *L'Oeuvre de Jean Renart*. L'intérêt de la médiéviste porta très spécifiquement, pour reprendre ses propres mots, sur « le procédé de l'intercalation des chansons dans un récit »³, et sur « les raccords des chansons au texte⁴. » La critique se livra alors à un plaidoyer en faveur de ce roman, en valorisant, cette fois-ci, les raccords des chansons insérées au texte. Cette défense passionnée, si le mot n'est pas déplacé pour caractériser l'attachement longuement revendiqué de la médiéviste à l'égard de « son » roman, prend le contre-pied des jugements sévères exprimés par Paris et Langlois.

Or, même si les deux camps ne s'entendent pas sur les résultats obtenus, ils ont au moins en commun cet *a priori* néo-romantique, selon lequel la chanson a pour vocation de refléter les états d'âme de ceux qui les interprètent, ce qui signifie pour ces critiques que son insertion dans le roman conditionne une relation thématique univoque, susceptible d'être dévalorisée ou valorisée « [s]elon, écrit Maurice Accarie, le degré de sympathie que l'on éprouve pour l'auteur[...]»⁵. » Il ne fait d'ailleurs pas de doute pour ce dernier que les « contenus ne collent pas à la situation narrative »⁶, ce qui semble être aussi l'avis d'Emmanuèle Baumgartner qui, tout en se défendant de vouloir contribuer à ce débat, indique que « le lecteur a souvent la tentation de mettre en doute la cohérence affirmée par l'auteur[...]»⁷. » Or, notre position a au moins ceci d'original : elle considère les insertions comme instaurant des isotopies qui relèvent de contenus thématiques et dialectiques en nombre limité, mais dessinant des parcours interprétatifs

1 Gaston Paris. *Les Chansons*. p. CXII.

2 Charles-Victor Langlois. *La Vie en France au Moyen Age*. p. 75.

3 *Op. cit.*, p. 145.

4 *Ibid.*, p. 150.

5 Maurice Accarie. *Op. cit.*, p. 13.

6 *Ibid.*, p. 13.

7 Baumgartner, *op. cit.*, p. 261.

multiples. Pour bien faire entendre la portée d'une telle conception, nous aimerions traiter d'un exemple problématique extrait, à nouveau, du *Roman de la Rose*.

3 Au sujet d'une insertion problématique dans la Rose

Nous nous pencherons sur un cas réputé difficile, censé manifester une maladresse de l'auteur quant à ces raccords reliant le poème au roman. Ci-dessous donc, entonnée par Guillaume de Dole en voyage pour la cour impériale, cette chanson de Jaufré Rudel, accompagnée de son entour narratif proche :

Or chevauche delez Nicole li gentils Guillaume de Dole, s'ist* de la vile entor plessiee. Ce sachiez, mout i a lessiee 5 sa mere et sa seror dolente, qui plus estoit droite d'une ente et plus fresche que nule rose. Que il ne dort ne ne repose en une vile q'une nuit 10 ne por solaz ne por deduit, mout li erent li lonc jor cort. Cel jor qu'il dut venir a cort, entre lui et ses conpegnons, por le déduit des oisellons 15 que chascuns fet en son buisson,	de joie ont comincié cest son : <i>Lors que li jor sont lonc en mai, m'est biaux doz chant d'oiseil de lonc. Et quant me sui partiz de la, 20 membre mi d'une amor de lonc. Vois de ça embruns et enclins si que chans ne flors d'aubespain ne mi val ne qu'ivers gelas.</i> Fet Nicole, ou mout a solas, 25 quant vint a la fin de son son : "Nos serons par tens en meson; il m'en covient avant aler por nostre hostel fere atoner."(v. 1285-1312)
---	---

(« Chevauchant aux côtés de Nicole, le noble Guillaume sort du bourg fortifié, laissant dans une profonde tristesse sa mère et sa sœur qui était plus svelte qu'un surgeon et plus fraîche qu'une rose. Bien que, pour dormir ou se reposer, il ne s'arrête qu'une nuit dans chaque village, sans se délasser ni se distraire, les longues journées lui semblent encore trop courtes.

Le jour même où ils devaient arriver à la cour, ses compagnons et lui – le cœur réjoui par la joie que les oiseaux manifestaient chacun dans son buisson – ont entonné cette chanson :

*“Lorsque les jours sont longs en mai,
j’aime le chant de l’oiseau lointain.
Et quand j’ai quitté cette terre,
Je m’en vais pensif, tête basse,*

*au point que chants et aubépines
ne sont pour moi qu'hiver glacé".*

Nicole, qui était un homme fort précieux, dit, la chanson terminée : "Nous serons bientôt arrivés ; il faut que je prenne les devants pour faire préparer notre logis"¹. »)

Nous voilà en face d'un cas litigieux, difficile à comprendre, voire à admettre si l'on s'en tient à une lecture univoque. Pour preuve : même Rita Lejeune-Dehousse, avocate convaincue et opiniâtre du procédé inventé par son auteur de prédilection, semble difficilement trouver les mots pour défendre cette insertion, accusée par les détracteurs cités plus haut d'être une illustration supplémentaire à mettre au discrédit de l'incohérence de l'œuvre :

Pourquoi ce « son » plutôt qu'un autre ? peut-on se demander. Ici, vraiment, l'insertion est moins heureuse. Cette chanson où l'on évoque surtout « l'amour de lonh » eût mieux convenu à Conrad. Elle ne se relie au texte que d'une façon assez lâche : la joie règne parmi le groupe composé de Guillaume et de ses chevaliers qui arrivent au terme de leur voyage ; dans les buissons du bord de la route, les oiseaux s'égosillent, et c'est parce que les jeunes gens les entendent qu'ils commencent aussitôt un couplet qui célèbre tout d'abord les chants d'oiseaux (v. 1296-1298). Ce raccord ne me paraît pas maladroit (il accuse en tout cas chez le poète un souci de logique, une recherche d'ambiance), mais il est apparent².

Maureen Barry McCann Boulton explique également que la raison d'être de cette insertion tient au thème de *l'amor de lonh* qui définit la relation amoureuse que vivent les amants géographiquement séparés que sont Conrad et Liénor³. Maurice-René Jung, quant à lui, la justifie en avançant qu'elle signale une bifurcation dans la trajectoire sentimentale du héros, car « on quitte le niveau de *l'amorete* pour s'enfoncer dans le mythe de la *fin'amors*¹. » Rien n'est d'ailleurs plus contestable : ne sommes-nous pas déjà plongés dans l'univers si codifié de la *canso* au moment où l'on assiste, pour ainsi dire, *in medias res*, à la transformation de Conrad en amant courtois après

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 30.

2 Lejeune-Dehousse, *op. cit.*, p. 152.

3 « It seems therefore, that Conrad aspires not simply to *fin'amors*, but to an *amour lointain*. A stanza from Jaufré Rudel's famous song is quoted later in the romance, as part of the entertainment at a dinner given by Guillaume for his new friends. It is significant that, having chosen to dally with an *amour lointain*, it is not he but another character who invokes the song : the emblem of this type of *fin'amors* appears in the romance, but not in association with the hero who aspires to itys ideal ». Boulton, *The Song in the story*, p. 27.

que Jouglet lui eut fait le portrait de *belle de Dole*² ? Passons ! C'est le parti pris méthodologique adopté par la critique qui sera discuté ici : on voit en effet se dessiner dans ces commentaires un postulat selon lequel il faut impérativement choisir un appariement, d'après la thématique de la chanson (l'amour de loin), qui nous donnerait le sens « réel » de l'insertion. Or, on peut sérieusement mettre en doute le bien fondé d'un point de vue qui souhaite ne retenir qu'une relation tenant lieu de lecture unique, en l'occurrence 'je' -> 'Conrad', alors que le poème lyrique raisonne de mille façons à travers la narration. Ici comme ailleurs, rappelons-nous que Jean Renart accorde des *mots* ensemble. Sans entrer dans de longues considérations, on s'intéressera néanmoins, conformément aux habitudes prises jusqu'à maintenant, aux catégories sémantiques qui mettent en relation les énoncés lyrique et narratif.

3.1.1 Relations temporelles

Les relations temporelles entre l'insertion lyrique et son contexte proche peuvent être résumées par le groupement de sèmes suivant :

/temporalité/ sème générique déduit pour l'insertion de 'jor' (v. 17) 'mai' (v. 17), et pour la narration de 'jor' (v. 11-12).

/douceur/ déduit pour l'insertion de 'mai' (v. 17), 'oisel' (v. 18 : les oiseaux chantent par beau temps), et pour la narration de 'oisillons' (v. 14).

/extensité diurne/ déduit pour l'insertion et la narration de 'jor', 'lonc' (v. 17 et v. 11).

¹ Nous élargissons la citation au paragraphe car elle montre la position originale du critique à propos de ces fameux raccords : « [o]n a pu trouver cette insertion moins heureuse que les autres, puisque cette chanson eût mieux convenu à Conrad. Cela est vrai lorsqu'on ne fait intervenir que des considérations d'ordre psychologique. Mais dès que l'on considère la suite des chansons comme un discours littéraire qu'instaure l'auteur par rapport à ses personnages et son public, on voit qu'une courbe commence à se dessiner, car on quitte maintenant le niveau de l'*amorete* pour s'enfoncer dans le mythe de la *fin'amors*. » Jung, *op. cit.*, p. 41.

² C'est aussi l'avis de Simó Meritxell qui situe ce renversement registral au moment où l'empereur tombe amoureux : « Conrad, enamorado de oídas de una mujer que nunca ha visto y que habita lejos, encarna desde el primer momento el mito del *amor de lonh amor de lonh* y es un *fin amant* puesto que recurre al registro trovadoresco para dar salida a sus sentimientos, avalados nada menos que por Gace Brulé y el Chastelain de Coucy. » Meritxell, *op. cit.*, p. 77.

/vernal/ traits déduits des sèmes ci-dessus.

Comme ce fut déjà le cas pour la pastourelle précédemment étudiée, la narration et la chanson échangent une première molécule sémique fondée sur un topique relatif au retour du printemps. De plus, l'isotopie est rendue manifeste par la répétition de sémèmes peu ou prou identiques : 'jor'(v.12 et 17), 'lonc' (v. 11 et 18), 'oisel' (v. 18) et 'oisillons' (v. 14).

Soulignons également la présence d'une dimension //végétal// dont relèvent 'buisson'(v. 15), 'flors' (v. 22), 'aubespin' (v. 22), ainsi que les sémèmes particularisant l'élégance et la beauté de Liénor : 'ente' (v. 6), 'rose' (v. 7). Compte tenu de ce qui a pu être dit antérieurement au sujet de la connexion actualisée dans le roman entre l'héroïne et l'arbre de mai¹, on ne sera guère étonné de constater que la comparaison (v. 6-7) instaure une opposition macrogénérique du type //humain// ('Lienor') vs //végétal// ('ente', 'rose'). D'ailleurs, Liénor relève-t-elle absolument de la dimension //humain//, elle dont la mère dira que

« Ja mes nuls hom qui parler puisse
ne verra si fete merveille
come de la rose vermelle
desor la cuisse blanche et tendre. (v. 3362-3365)

(Jamais personne qui puisse parler ne verra une chose aussi extraordinaire que la rose vermeille qu'elle a sur sa cuisse blanche et tendre.) ?

On peut, en effet, s'interroger sur le référent réel de cette rose qui orne la cuisse de Liénor. S'agit-il, ainsi que semble le penser Félix Lecoy, d'un « signe, d'une marque »² d'une tache de naissance ? Certes, nous ne pourrions rien affirmer avec certitude, mais les propos émerveillés de sa mère ne nous interdisent pas de considérer cette *rose* comme une vraie rose, ce qui nous encouragerait à ajouter le terme à la liste, établie par Claude Lachet, des indices conférant « à l'héroïne des pouvoirs magiques et une dimension surnaturelle³. »

1 Cf. p. 97-99.

2 Lecoy, *op. cit.*, p. IX.

3 Claude Lachet. *Présence de Liénor*. p. 818.

L'isotopie //végétal//, débutant avec le portrait de Liénor, se poursuit dans la narration avec 'buisson' (v. 16), puis dans la strophe courtoise avec 'chans' (v. 18), 'flors' (v. 22) et 'aubespin' (v. 22). Ce passage comporte donc deux isotopies en interrelation : le //temporel//, du fait de sa molécule sémique, implique le //végétal//. Par conséquent, la narration et la chanson instaurent une poly-isotopie organisée en *faisceau*.¹

3.1.2 Relations actérielles

Examinons à présent les relations qui suscitent le plus d'incompréhension. En s'en tenant aux critères d'analyse de la sémantique textuelle, nous sommes en droit, plus encore nous sommes tenus, de rapprocher, quoi qu'en pensent les critiques, le personnel lyrique non lexicalisé '|je|', renvoyant à l'amant courtois, de 'Guillaume', vu les traits échangés par les deux acteurs dont voici le résumé :

/masc./

/mobile/ déduit des sémèmes lyriques 'partiz' (v. 19), 'vois' (v. 21) et des sémèmes narratifs 'lessiee' (v. 4), 'venir' (v. 12) ainsi que du syntagme *il ne dort ne ne repose* (v. 8).

/dysphorie/ déduit des sémèmes lyriques 'embruns' (v. 21), 'enclins' (v. 21), 'ivers' (v. 23), des syntagmes narratifs *a lessiee sa mere et seror dolente* (v. 4-5 : eu égard à l'attachement de Guillaume pour sa famille, on peut légitimement estimer que cette séparation lui brise le cœur), et *ne por solaz ne por deduit* (v. 10).

/réconfort/ déduit du sémème lyrique 'biaus' (v. 18), et du sémème narratif 'joie' (v. 16). Notons aussi que '|je|' tout comme 'Guillaume' semblent puiser leur réconfort, mais aussi leur inspiration poétique, dans le spectacle produit par le gazouillis des oiseaux à la belle saison.

¹ Il s'agit d'un type de relation entre isotopies dont les « sèmes isotopants sont liés par une relation de conjonction ou d'implication » Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 115.

L'appariement |'je'| -> 'Nicole' pourrait être justifié par la récurrence du trait /mobile/ (déduit de 'aler' pour ce qui est de Nicole), mais l'allotopie instaurée par la disjonction /dysphorie/ vs /euphorie/ (trait alloué à 'solas') lui fait perdre de sa plausibilité. Au palier local donc, une molécule sémique équivalente rend possible l'interprétation |'je'| -> 'Guillaume'. On pourra nous objecter que des spécificités relatives aux sentiments éprouvés par les deux acteurs introduisent une incompatibilité entre les deux hommes puisque l'amant courtois reçoit *de facto* le trait /amoureux/ tandis que les sentiments de Guillaume relèvent seulement de l'amour familial : le premier est séparé de sa dame, le second, de sa mère et de sa sœur. Or, il n'est pas incongru, comme nous le verrons à la fin de cette étude, de considérer, dans ce cas précis, que l'incompatibilité sémique entre ces deux traits est neutralisée au profit du contenu narratif. La présence de ces deux spécificités n'introduit pas, de toute façon, une contradiction devant se solder par la dissociation des deux acteurs, elle enrichit un peu plus le réseau d'*accordances* qui vient d'être décrit en suggérant une interprétation supplémentaire admissible à un autre niveau que le segment narratif présenté ici.

Nous voulons parler bien évidemment de la lecture |'je'| -> 'Conrad' que tiennent à privilégier les critiques. De notre point de vue, l'insertion produit un phénomène que nous avons pu observer au sujet de la pastourelle prise en exemple lors de notre deuxième étude de cas : l'acteur lyrique est susceptible d'appariement avec l'acteur-interprète auquel réfère un sémème contigu au morceau lyrique, tout en instituant une seconde relation possible avec un acteur absent de l'énonciation directe de la performance lyrique. Dégageons donc les traits spécifiques communs à ces deux acteurs non contigus que sont |'je'| et 'Conrad' :

/masc/

/amoureux/ déduit du sémème lyrique 'amor' (v. 20), et de l'expression narrative *Amors l'a cuit d'une estencele*¹ qui décrit les sentiments de l'empereur au moment où Jouglet fait le portrait de Liénor.

¹ Lecoy, *op. cit.*, v. 793. Il est une fois de plus difficile de suivre Marc-René Jung lorsqu'il affirme que l'empereur s'instaure en sujet courtois seulement au moment où s'intercale la strophe courtoise de Jaufré Rudel.

/séparé/ déduit du sémème lyrique ‘lonc’ (v. 17). La distance séparant l’Allemagne que gouverne Conrad et la ville de Dole où réside Liénor implique, bien entendu, que l’on alloue équivalement ce trait à l’empereur.

Ajoutons enfin que le trait /dysphorie/ inhérent au portrait du poète courtois s’oppose au trait /euphorie/ qui spécifie l’état thymique de l’empereur en ce début de roman.

Retenant exclusivement |’je’| -> ‘Conrad’, lecture rendue possible par la récurrence des traits /masc./, /amoureux/, /séparé/, la critique est conduite infailliblement à se demander pour quelle raison Jean Renart n’a pas placé cette strophe courtoise dans la bouche de Conrad. Or, nous savons à présent que les interprètes des chansons ne constituent pas les référents nécessaires et obligatoires à l’instauration d’une relation lyrico-courtoise. Adopter un tel parti nous aurait conduit, répétons-le, à restreindre notre champ d’investigation à la relation ‘touse’-> ‘Bele Doete’, en passant à côté de l’interprétation, beaucoup plus féconde, qu’est ‘touse’ -> ‘Liénor’. D’autre part, le parcours interprétatif solidarissant le poète courtois et l’empereur est certes plausible, mais il l’est sans doute moins que la lecture |’je’| -> ‘Guillaume’ qui met en jeu davantage de traits spécifiques. De plus, nous pouvons difficilement ignorer le soin pris par l’auteur pour baliser les quelques vers narratifs d’indices permettant de réaliser un parcours interprétatif au terme duquel seront tendanciellement appariés le poète courtois et le chevalier Guillaume. Jean Renart *trouve les mots*, pour reprendre sa propre expression, qui président à l’intégration du chant dans la trame narrative : ‘ente’, ‘rose’, ‘buisson’, ‘lonc’, ‘jor’, ‘oisellons’, ‘dolente’, ‘ne por solaz’, ‘ne por deduit’, ‘venir’, ‘joie’, raisonnent dans la chanson sous la forme ‘flor’, ‘aubespin’, ‘lonc’, ‘jor’, ‘oisel’, ‘embruns’, ‘enclins’, ‘partiz’, ‘venir’, ‘vois’, et fondent les isotopies génériques /temporel/, //végétal//, //humain//.

L’erreur consiste également, en dernier ressort, à considérer le contenu de l’insertion lyrique indépendamment de sa contextualisation. Pourtant, le sens du poème varie indéniablement en fonction des vers narratifs présidant à son intégration. Cette règle de base, s’appliquant par ailleurs à tout type de relation intertextuelle, trouve, sous la plume de François Rastier, des arguments imparables :

[...] on aurait tort de croire que la citation d'un texte par un autre conserve le texte-source sans changement. Du fait de son insertion dans un nouveau contexte, des connexions sémantiques nouvelles sont nécessairement établies. Elles peuvent induire des afférences qui modifient la signification de la séquence incluse. Cela est particulièrement clair pour les proverbes mais il en va de même pour les autres citations¹.

Dans le cas de cette dernière insertion par exemple, il est possible de réécrire |'je'| en 'Guillaume', au prix d'une manipulation consistant en une subtile variation affectant le sémème lyrique source 'amor', et par voie de conséquence, toute la signification initiale de cette strophe de Jaufré Rudel. Le choix qui s'impose au lecteur peut donc être exprimé en ces termes : soit on maintient dans le sémème lyrique 'amor', le trait /amour courtois/, ce qui induit par conséquent une relation disjonctive avec la narration contiguë, soit on lui affecte le trait /amour familial/, qui spécifie également les rapports entretenus par Guillaume et sa famille. Les critiques ont apparemment opté pour la première piste, nous préférons la seconde ! Le nombre de sèmes spécifiques échangés par |'je'| et 'Guillaume' favorise en effet un parcours interprétatif qui prescrit par *assimilation*², l'actualisation du sème /amour familial/ dans 'amor', et la virtualisation de son trait /amour courtois/¹. Le contexte modifie donc imperceptiblement le contenu lyrique, Jean Renart adressant aux lecteurs plusieurs modèles d'interprétation possible.

Résumons donc en quelques points les propriétés des insertions lyriques pressenties au terme de cette succession d'études sémiotico-sémantiques:

- l'intégration des pièces lyriques dans la trame narrative constitue un jeu sur le langage qui implique d'abord des relations sémantiques ;
- la relation la plus plausible sera, *a priori* celle autour de laquelle s'agrègent le plus de traits spécifiques ;
- par présomption d'isotopie, le contenu narratif peut opérer dans le contenu lyrique des glissements de sens pour satisfaire à la compatibilité des deux énoncés ;
- ces relations peuvent ne pas être univoques, elles autorisent plusieurs parcours interprétatifs hiérarchisés en terme de plausibilité.

¹ Rastier, *op. cit.*, p. 246.

² L'assimilation définit en sémantique « l'actualisation d'un sème par présomption d'isotopie ». *Ibid.*, p. 273.

Par conséquent, notre travail sur les insertions permet de problématiser, sous un nouveau jour, les fondements d'une lecture « moderne » qui réclame une attention « intellectuelle », et non plus seulement auditive. Or, cela doit tout naturellement nous conduire à réévaluer les conditions matérielles de la performance des textes farcis susceptibles de valoriser les nouvelles prérogatives du lecteur.

2.3.2 Lecture « rétentionnelle »

Le problème soulevé par la performance des œuvres farcies n'est pas nouveau. Nous tenons donc, avant de formuler, ou plutôt de confirmer, nos propres propositions, à considérer les positions des uns et des autres afin d'offrir une vue d'ensemble sur ce qu'il convient d'appeler « un clivage critique ».

2.3.2.1 UNE QUESTION CONTROVERSEE

Il est devenu courant de dire, au point que personne ne songerait maintenant à le contester, que le genre narratif de forme octosyllabique consacre, dans l'histoire de la littérature médiévale, un nouveau type de performance : « les textes qui adoptent ce vers sont faits pour être lus (en public, donc encore à voix haute), mais non plus chantés, avec accompagnement musical, comme l'étaient les décasyllabes épiques¹. » Le roman octosyllabique s'oppose donc aux principaux registres littéraires préexistants que sont la poésie *lyrique* et la *chanson* de geste, sur la base d'une modification de sa transmission orale : il est *dit*, à l'inverse des autres genres qui, eux, sont, comme leur nom l'indique, *chantés*. Faut-il, pour autant, en déduire que l'hétérogénéité registrale du roman farci implique une alternance de parole et de chant ? Le moins que l'on puisse dire, c'est que les réponses apportées sont loin de faire consensus. Les différentes hypothèses émises par la critique compose, en effet, deux points de vue opposés que nous examinerons au

¹ Emmanuèle Baumgartner & Charles Mela. « *La Mise en roman* ». p. 109.

cours d'une argumentation qui prendra les allures d'un développement de type thèse, antithèse, synthèse.

1 La théorie de l'alternance

La première théorie est de prime abord la plus intuitive. Elle défend l'idée que l'intrusion de ces formes lyriques dans le discours narratif a des répercussions sur la performance de l'œuvre. Voici, brièvement exposés, les arguments qui étayaient cette hypothèse.

1.1 Plaisir du texte

Les romans étant conçus pour le plaisir de l'auditeur, leurs auteurs ne sauraient ignorer l'attrait que devait immanquablement provoquer l'irruption du chant dans le phrasé narratif. Ainsi, selon l'opinion de l'un des premiers commentateurs du procédé, Gaston Paris, l'innovation de la *Rose* est de montrer « le rôle considérable que la jouissance de la poésie chantée, sous des formes diverses, tenait dans la vie de la haute société française à la fin du XII^e siècle, et [de] nous renseigne[r] sur la façon dont cette jouissance s'exerçait². » Les insertions sont donc destinées à orner la narration, et à relancer régulièrement l'intérêt du lecteur en lui faisant apprécier des chansons à la mode de son temps. En répartissant le rôle des « acteurs » du roman farci dans une petite didascalie, Maurice Accarie subodore une narration hautement théâtralisée ne pouvant que séduire le plus réticent des spectateurs : « [j]'imagine très bien une petite troupe où le jongleur principal s'attribuait le texte narratif, où un autre se chargeait des chansons, où d'autres dansaient sur les chansons de carole et jouaient les figurants aux fenêtres des villes et aux fêtes de mai³. » Soulignons que cette conception inscrit le roman farci dans une longue tradition dramaturgique qui balaie plusieurs millénaires, depuis l'Antiquité (les rhapsodes et aèdes des poèmes homériques), jusqu'à l'époque

1 Emmanuèle Baumgartner & Charles Mela. « *La Mise en roman* ». p. 109

2 Paris, « Les chansons », p. xc.

3 Maurice Accarie, *op. cit.*, p. 25.

moderne (la comédie musicale américaine, voire un certain théâtre contemporain¹), en passant par un XIX^e siècle particulièrement friand de « formes dites mineures qui préservent l'hétérogénéité des paroles et des chants »² (le mélodrame, le cabaret et l'opérette). Maurice Accarie reste en cela fidèle à une conception zumthorienne de la poésie médiévale, considérée comme une forme de « littérature »³ ayant pour première caractéristique d'être dramatique. Rappelons, en effet, que dans son célèbre *Essai de poétique médiévale*, Zumthor insiste sur le fait que « les textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions théâtrales : à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et un auditoire⁴. » Ancêtre de l'opérette, le roman farci alternerait donc chant et lecture pour le plaisir de l'auditeur.

1.2 Le témoignage des textes

On peut tout également s'en tenir à l'intitulé des genres insérés : étant lyriques, par définition, ils comportent nécessairement une part de chant, qui transforme la transmission du texte en « récital⁵ ». De plus, plusieurs critiques trouvent dans les vers narratifs des arguments en faveur de l'alternance. Certains, parmi eux, font valoir la récurrence du verbe « chanter » dans les formules servant à introduire l'énoncé lyrique. Sans toutefois prendre réellement position, Boulton, par exemple, rappelle que les personnages de nos romans sont, pour la plupart, décrits comme des chanteurs de talent⁶. Le même argument est avancé par Meritxell qui juge le fourmillement des allusions musicales et vocales révélateur de l'hybridité de la performance.

1 Une récente contribution de Finter permet de rapprocher certaines mises en scène actuelles de la dramatisation romanesque imaginée par Maurice Accarie : « [d]epuis les premiers spectacles de Pina Bausch à la fin des années 70, une pratique s'est imposée dans un certain théâtre contemporain, dit "post-dramatique", où elle figure comme trait stylistique spécifique : avec régularité, toutes les dix à vingt minutes, le jeu est interrompu, les acteurs et les actants se rassemblent, s'alignent et entonnent en chœur, à pleine gorge, un chant ou une chanson, en les accompagnant le plus souvent de gestes synchronisés. » Helga Finter. "Corps proféré et corps chanté sur scène". p. 178-179.

2 Georges Banu. « De la parole au chant ». p. 51.

3 Zumthor se plaisait à encadrer le terme de guillemets pour souligner la nature vocale et orale de la production médiévale.

4 Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 37.

5 Baumgartner, *op. cit.*, p. 260.

6 « Characters are described as singing quoted songs in a variety of narrative setting : in groups as accompaniment for their dances; in solitude as expressions of amorous meditation ; in lady presence as a plea for her favor. » Boulton, *op. cit.*, p. 6.

1.3 Le témoignage des auteurs

L'argument le plus imparable tient à cette petite phrase glissée par Jean Renart dans le prologue de la *Rose*, au sujet de son propre roman :

*Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
car, s'en vieult, l'en i **chante et lit**,
et s'est fez par si grant delit
que tuit cil s'en esjoïront
qui **chanter et lire l'orront**,
qu'il lor sera novviaux toz jors. (v. 18-23)*

(« On ne se lassera jamais de l'entendre, car, à son gré, on y chante et on y lit, et il est écrit avec un tel souci de plaire qu'il réjouira tous ceux qui l'entendent chanter et lire : il leur paraîtra toujours nouveau ¹ ».)

Le contenu du prologue dispenserait donc de gloser plus longtemps. Il constitue, pour beaucoup, une preuve, claire et transparente, qui renseigne définitivement sur la dimension lyrique de la performance. Meritxell enfonce un peu plus le clou en relevant dans la *Violette* des allusions semblables à celles de son modèle². La très grande majorité des exégètes pourra donc légitimement considérer le problème résolu puisque ce sont les inventeurs du genre eux-mêmes qui le disent : le roman farci est transmis sur le mode d'une alternance entre parole et chant.

Voici pour les principaux arguments en faveur de la théorie de l'alternance. La plupart des spécialistes n'ont d'ailleurs sans doute pas jugé nécessaire de s'exprimer sur ce qu'ils considèrent comme un état de fait que d'irréfutables indices semblent placer au-dessus de tout débat. Pourtant, contre ce qui semble l'évidence, de (très) rares critiques ont pu soutenir que l'œuvre farcie était entièrement destinée à la lecture.

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 7.

² Voir la comparaison entre les prologues de la *Violette* et de la *Rose* p. 153.

2 La théorie de la lecture

Cette hypothèse recueille donc beaucoup moins de voix. Avant d'en venir précisément à la question qui nous intéresse, il y a lieu de rappeler que l'idée convenue d'une dramatisation de la poésie lyrique a été discutée par Pierre Bec qui formula, notamment, cette objection à Zumthor :

Il y aurait sans doute lieu de nuancer cette affirmation dans le cadre de la seule lyrique. La poésie lyrique en effet, même lorsqu'elle s'actualise devant un public par l'entremise d'un récitant (troubadour, jongleur ou poète populaire), reste néanmoins le moins théâtral de tous les codes poétiques médiévaux (par sa négation fondamentale de la spatialité et de l'action, par exemple). *A fortiori* quand il s'agit d'une poésie chantée qui n'est pas en *représentation* et qui est l'émanation spontanée d'un individu ou d'un groupe (genre lyrico-chorégraphique en particulier) : dans ce cas l'élément théâtral y est considérablement réduit¹.

Le romaniste revient donc sur une hypothèse admise en pointant une incompatibilité entre les sociolectes du genre lyrique et les normes de communication inhérentes à toute représentation théâtrale. De même, il voit dans la spontanéité de certains genres lyriques des raisons pour adopter une position plus prudente : certes, la poésie se diffuse oralement, mais évitons, pour autant, d'en faire un sous-genre dramatique !

De fait, l'intuition d'un Maurice Accarie, par exemple, ne s'impose plus avec autant d'évidence, et mérite au moins d'être discutée. C'est Michel Zink qui a contesté le premier, à notre connaissance, le rôle occupé par le chant dans l'interprétation des œuvres farcies. Le médiéviste s'est tout d'abord penché sur l'aspect fragmentaire des chansons : pourquoi donc ne sont-elles pas citées intégralement ? Zink retient deux explications. La première a trait au fait que l'auteur serait animé par le désir de donner une coloration archaïsante à son œuvre. « Il faut, dit-il, que ces chansons entêtantes et lointaines soient lacunaires ou que leur décousu donne l'impression du vestige pour qu'on les suppose à demi-effacées par le temps². » La seconde, en rapport avec notre propos, fait état de la vocation littéraire du roman farci : les renvois à des bribes de textes préexistants sont perçus comme une expérience davantage intellectuelle que

¹ Bec, *op. cit.*, p. 19.

² Zink, *Le Moyen âge et ses chansons*, p. 195.

lyrique¹. Le médiéviste fait observer, par ailleurs, que l'absence de notations musicales dans la *Rose* joue en la faveur de son hypothèse². Allant jusqu'au bout de cette logique, Cristina Álvares prétend que « l'être des citations lyriques est de lettre, est purement littéraire (et non pas vocal, sonore, musical ; le seul sens convoqué est la vision pour lire)¹. »

Par un renversement inattendu, la performance se métamorphose en lecture. Que faire alors des indications délivrées par les textes renseignant sur les qualités lyriques des divers interprètes qui se succèdent au fil des insertions? Pourquoi les auteurs se passeraient-ils de l'indéniable attrait provoqué par l'alternance du chant et du *dit* ? Faut-il prendre les témoignages des auteurs, c'est le cas de le dire, pour des « paroles en l'air » ? Le moment est venu pour nous de prendre position à la lumière des résultats obtenus tout au long de nos investigations.

3 Propositions

Les propositions qui vont clore cette partie nous permettront de concilier plusieurs points de vue *a priori* contradictoires. S'il nous semble en effet difficile de retirer à la performance de nos romans sa dimension lyrique, nous pouvons néanmoins soupçonner la citation d'orienter la réception des œuvres médiévales vers une nouvelle forme de lecture. Avant de reprendre les résultats obtenus jusqu'ici, nous souhaitons donc formuler quelques observations susceptibles de donner un nouveau souffle au débat.

3.1 L'hétérogénéité du corpus

De notre point de vue, les divers commentateurs cités antérieurement ont souvent cédé à la tentation, en l'absence d'indices récurrents, de généraliser des règles

1 Michel Zink. « Suspension and fall ». p.105-121

2 On peut cependant objecter, en chœur avec Christopher Callahan et Hendrik Van der Werf, que l'absence de ces notations n'a rien de surprenant dans une « notationless musical culture » (Van der Werf) qui privilégie la diffusion des mélodies sur le mode de l'oralité. Christopher Callahan. « Interpolating the Musical Text ». et Hendrik Van Der Werf. « Jean Renart and Medieval song ». p. 157-187.

d'encodage à partir d'indices relevés dans un seul roman (la *Rose* en l'occurrence). Si l'on considère les affirmations énoncées dans son prologue comme preuves valant pour l'ensemble de la production du genre, le débat n'a, en effet, pas lieu d'être. Contre toute systématisation abusive, nous aimerions donc faire valoir des différences entre romans farcis permettant de réévaluer la problématique de manière à apporter une contribution plus nuancée.

3.1.1 Densité lyrique

Ainsi, certains romans semblent pencher en faveur d'une littérature médiévale théâtralisée, tandis que d'autres permettent d'envisager une autre forme de communication. La matière de la *Rose* se prêterait à une mise en scène digne d'une opérette. Pourquoi pas ! *Renart le Nouvel* et le *Tournoi de Chauvency*, dont nous parlons plus loin, laissent également supposer, par bien des côtés, que la lecture était susceptible de céder périodiquement la place au chant. Mais que dire alors des œuvres qui ne sont farcies que de quelques pièces seulement ? Un roman comme *Sone de Nansay*, par exemple, qui ne contient que deux insertions lyriques, sur un total de 21321 vers, nécessitait-il la réquisition d'une troupe de ménestrels, ainsi que le suppose Accarie ? La question vaut également pour la *Châtelaine de Vergy* (une insertion sur 948 vers) et *Escanor* (quatre insertions sur près de 26000 vers). Si l'argument n'a rien de spectaculaire, il mérite tout de même d'être souligné : la faible densité des insertions dans ces trois œuvres doit nous prémunir contre toute forme de grossissement excessif qui ne fassent pas la distinction entre les romans où l'insertion joue un rôle de premier plan, et les autres qui manifestent, finalement, un faible intérêt pour le procédé. Cela ne règle cependant pas l'aspect théorique de la question : le roman farci est-il destiné à être lu ou à être à la fois chanté et lu ?

1 Álvares, « L'Expérience lyrique », p. 8.

3.1.2 Chanter, faire la poésie

Une autre réponse peut être proposée aux critiques qui invoquent, comme preuve irréfutable de l'alternance, la présence de champs lexicaux en relation avec le chant et la musique. Il est vrai que la grande majorité des formules présidant à l'introduction du poème lyrique mentionnent le verbe « chanter ». Il est vrai également que les auteurs ont souvent à cœur de mentionner les qualités vocales de l'interprète. Cependant, plusieurs objections doivent nous inciter à reformuler ces déductions de manière plus circonspecte.

En premier lieu, quand bien même un auteur comme Jean Renart, par exemple, déploie des trésors d'ingéniosité pour donner du réalisme à sa matière, il ne faudrait pas oublier que ses allusions au chant et à la musique caractérisent des êtres de papier (ou de vélin), vivant dans un monde fictif. Dire que Liénor chante admirablement n'est tout de même pas la même chose que d'affirmer la nécessité, pour le conteur ou un autre, de chanter les passages lyriques. Le propos, si banal soit-il, fait apparaître l'écueil consistant à déduire des informations relatives à la performance sur la foi de ces seules indices (Meritxell). Force est de reconnaître que ces indications ne peuvent faire office de preuves tangibles assurant de la façon dont était communiqué le roman à insertions.

D'autre part, dans le *Châtelain de Coucy*, l'auteur ne fait que rarement état d'une assomption des morceaux lyriques sur le mode de la chanson. Les formules introductives usitées par Jakemes signalent, en effet, une désaffection pour le verbe *chanter*, et de son équivalent *dire*, au profit des verbes *faire* et *trover*¹. Les formules introductives employées dans cette oeuvre évoquent, en effet, davantage le travail d'un poète que l'intervention d'un chanteur, quoique cela reste une possibilité que ne permettent pas d'invalider, comme nous le disions précédemment, des éléments descriptifs au service, avant tout, d'un récit fictionnel. Il est vrai que ce roman fait figure d'exception, mais il ne saurait, pour autant, confirmer la règle de l'alternance de morceaux chantés et de passages lus.

¹ IL 1 : « Fu **fais** par lui chis noviaus cans, / Et li cancons **faite** et **trouvee** » (v. 360-61) ; IL 2 : « Dont **fist** cancon de liet corage » v. 815) ; IL 4 : « En ce point a ce cant **trouvé**, / Car adiés ses cancons **faisoit** » (v. 2587-88) ; IL 8 : « Adont fist ce cant envoisiet » (v. 7003) ; IL 9 : « Fist il ce cant » (v. 7345) ; « Si s'apensa que il feroit / Ce cant c'aucuns boins canteroit » (v. 7561-62).

La faible densité en insertions lyriques de certaines productions, la friabilité des indices textuels censés attester de l'intervention d'un récit entrecoupé de passages chantés, la présence de formules introductives qui évoquent, dans un roman, le travail intellectuel du poète, tout cela nous invite à reconsidérer ce que l'intuition semble imposer comme allant de soi.

3.2 Propositions

Ainsi que nous l'avons souligné à plusieurs reprises, l'analyse des textes permet de suppléer, dans une certaine mesure, à l'absence d'indices matériels convaincants. Pour nous prémunir contre les tirs à boulet rouge que pourraient provoquer des déductions que d'aucuns jugeraient infondées, nous nous réfugierons donc volontiers, dans un premier temps, derrière le rempart, selon nous, inattaquable, que constitue ce programme critique instauré par Michel Zink qui insiste sur la nécessité de relativiser, sans les récuser, les « acquis de l'histoire littéraire » :

Les acquis de l'histoire littéraire ne sont pas toujours aussi sûrs qu'ils le paraissent. Mais leur objectivité apparente permet au chercheur de se réfugier avec un air de modestie derrière ce qu'il lui plaît de nommer « les faits ». Au contraire, on accuse aisément d'outrecuidance celui qui, sans boudier les démarches fécondes et les résultats avérés de cette science, tente de les compléter en cherchant à rendre raison des textes par l'étude des textes eux-mêmes. Son ambition est pourtant modeste, puisqu'à tout prendre, elle est seulement de découvrir pourquoi un livre a été lu avec plaisir. Mais ses protestations les plus vives désarment rarement la méfiance et ses trouvailles les plus certaines paraissent l'être moins que les constructions les plus fragiles qui se réclament de l'érudition. Aussi la prudence exige qu'il ne promette rien et qu'il invite le lecteur à juger sur les pièces de ce qu'il aura su tenir¹.

A l'instar des commentateurs cités précédemment, nous ne disposons malheureusement pas de « faits » pour résoudre le problème auquel nous sommes confrontés. Le seul levier qui nous aidera à soulever le procédé de l'insertion afin d'en dégager ce qui pourrait être une « trouvaille » nous est fourni par les analyses de textes conduites jusqu'ici. L'entreprise est risquée, certes, mais l'exercice auquel nous nous plions ne saurait accorder la prééminence à une analyse d'exemples dont nul profit ne serait tiré en termes de connaissances nouvelles. Tâchant de suivre au plus près la

¹ Zink, *Roman rose et rose rouge*, p. 16.

posture critique préconisée par Michel Zink, nous souhaitons formuler des propositions sur le mode de réception réclamé par le roman farci et, au-delà, sur les bouleversements que cela suppose concernant la lecture de la littérature romanesque au Moyen Âge. Or, le rapport entre l'analyse empirique des textes et le rôle que ceux-ci jouent sur le destinataire réclame l'intervention d'une deuxième voix éminente, familière à la médiévistique, celle de Zumthor. Nous terminerons donc l'exposé de ces quelques précautions préliminaires en citant les propos du critique pour qui écrire, signifie, plus que jamais au Moyen Âge, « dire quelque chose à quelqu'un » :

Le texte révèle quelque chose de l'attente de son destinataire. La confection de la chanson ou du roman, non moins que celle de la statue ou de l'église, est déterminée non seulement par des habitudes d'atelier, mais aussi par les schèmes mentaux à l'aide desquels elle sera pensée autant que conduite¹.

Zumthor ne nous confie pas sa propre version du *topos* de « l'œuvre ouverte », il va plus loin, suggérant que les horizons d'attente du lecteur sont contenus dans l'œuvre médiévale, et qu'ils sont susceptibles d'être exhumés et ordonnés en « schèmes mentaux » par l'étude des textes, seuls aptes à envoyer des signaux permettant de mesurer l'attente du public. En conséquence, il nous semble parfaitement raisonnable d'espérer obtenir des réponses sur la seule foi des interprétations sémantiques issues d'une première confrontation avec les insertions lyriques.

3.2.1 Réception médiévale

Pour exploiter au mieux les résultats obtenus jusqu'ici, il faut tout d'abord replacer le mode de perception des œuvres farcies dans une perspective diachronique. Les premières manifestations de la littérature romane, si l'on exclut les quelques textes juridiques et poétiques qui appartiennent davantage à sa genèse, prennent la forme, à la fin du XI^e siècle, de chansons de geste. Ces poèmes épiques, colportés, comme chacun sait, de palais en palais, d'estrade en estrade, de foire en foire, touchaient un public nombreux et varié. Si la réflexion sur les origines du genre a des chances de ne jamais dépasser le stade de la conjecture, sa forme, bien que donnant des signes de remaniements sur plusieurs siècles, est unanimement décrite comme une structure

souple et ouverte. La laisse épique, constituée le plus souvent de vers décasyllabiques, parfois octosyllabiques, n'enferme pas l'écriture dans le carcan de la rigueur normative : son agencement non déterminé, ses vers assonancés, sa syntaxe dépourvue de toute fioriture, ses phrases courtes, martelées, tout cela lui assure une véritable liberté.

Le style si particulier de la chanson de geste permet également de mesurer les attentes d'un public très certainement autant sensibilisé à la musicalité de la langue qu'à ses prédispositions narratives. On l'a dit et répété, les relations logiques propres au récit s'effacent, dans la chanson de geste, devant les possibilités incantatoires du langage. Michel Zink, par exemple, décrit les effets produits par la performance épique en des termes qui soulignent l'enchantement, au sens littéral, de l'auditoire : « fascination [...] ; hypnose [...] ; vertige [...] ². » De même, les auteurs de la *Rose* et la *Violette*, en intercalant chacun une laisse épique, montrent que l'on pouvait prendre plaisir à entendre des fragments dont la brièveté réduisait la narrativité à son minimum vital. Si le chant épique captive, c'est donc en vertu de sa musicalité, au sens large : l'intrigue n'a pas pour vocation, comme c'est le cas dans le roman policier moderne, par exemple, d'aspirer le lecteur dans une fiction dont l'insoutenable suspense, pour reprendre un cliché moderne, lui impose de tourner les pages jusqu'au dénouement. Hésitant entre le sens et le son, la chanson de geste met l'intellect de l'auditeur à l'état de veille. Sa mélodie persistante berce le sens critique ; son style formulaire anesthésie la réflexion ; le fourmillement des récurrences compose une musique où l'intelligence, au sens de faculté de comprendre, n'intervient que secondairement.

Avec l'apparition des premiers romans en vers, le langage semble se délivrer peu à peu de son enveloppe acoustique pour fixer l'attention sur son contenu. Le genre romanesque, voué à l'heureuse destinée qu'on lui connaît, n'opère sans doute pas, dans les premiers moments de son existence, un renversement brutal avec la chanson de geste, car il continue d'être transmis oralement. Comme l'a très bien souligné M.-L. Ollier « [l]e roman en vers intègre, dans son mode de fonctionnement, un rapport à la *voix* que le roman en prose, même à ses débuts, quand la lecture oculaire n'est pas

1 Paul Zumthor. *Op. cit.*, p. 33.

2 Michel Zink. *Littérature française du Moyen Âge*. p. 75.

encore en usage, ne connaît pas [...] avec un tel caractère de *nécessité*¹. » Cependant, les effets poétiques de la langue épique ont cédé du terrain au profit des événements relatés. Quoique ne dissipant pas intégralement le sortilège amenuisant l'attention du public à une forme pure de narrativité, le roman en vers ne capte plus, en effet, le seul sens auditif du public. La langue littéraire perd ainsi de son opacité, et permet à l'attention de traverser le signifiant pour se fixer, intacte, sur le signifié. Or, moins d'un siècle après les balbutiements de cette nouvelle forme littéraire, le genre farci met en avant une cohérence favorisant une réception soucieuse de décrypter une œuvre, laissant le soin au lecteur, libéré des effets affectifs du langage, de se concentrer sur le récit, afin « de le maîtriser, de le structurer, d'y réfléchir, de le comprendre². »

3.2.2 Citation et citation

Il y a lieu, cependant, de distinguer deux espèces de citations. La première propose une énigme susceptible de se résoudre dans le temps même où elle apparaît. Le fragment lyrique et son encadrement narratif immédiat dispensent le lecteur d'un voyage à l'intérieur du texte afin de reconstituer les réseaux de connexions assurant l'homogénéisation nécessaire à la cohérence de l'ensemble. Le matériel narratif assurant les raccords imposés par l'intercalation du segment lyrique se trouve en quelque sorte « à portée d'oreille ». Le second type révèle une structure étoilée irradiant des segments narratifs à l'écart du foyer d'activité lyrique. Pour qui veut résoudre la richesse de la figure de mise en abyme caractérisant la patrouille de la *Rose*, par exemple, il est nécessaire d'errer dans la profondeur du texte, camouflée par l'apparente continuité narrative, afin de rassembler l'ensemble des pièces éclatées du puzzle lyrico-narratif. Dans le premier cas, la reconnaissance des isotopies peut se satisfaire d'une perception locale du texte débité en une séquence de récitation, car le sens de l'insertion prend forme dans le cotexte narratif même où elle s'intègre. Le second cas exige au contraire la maîtrise de la composition d'ensemble, difficilement compatible avec le *continuum* vocal d'une performance qui, parce qu'elle enferme l'auditeur dans la linéarité présente, bannit toute forme de lecture moderne dont les ellipses, en amont ou en aval, fondent le

1 , Marie-Louise Ollier. *Le roman au douzième siècle : vers et narrativité*. p. 124.

2 Zink, *op. cit.*, p. 132.

caractère réfléchi et maîtrisé. Il est en effet souvent impossible d'apprécier les télescopes lyrico-narratifs transversaux à la successivité événementielle si l'on s'en tient au passage lu et si l'on ne domine pas l'ensemble textuel. Ce n'est qu'après avoir tourné la dernière page du roman que le lecteur pourra rétroactivement achever la totalité des réécritures qui assurent, sous l'hybridité générique, la conciliation des contenus. La production d'isotopies, au palier global, réclame donc une lecture vigilante, une réception attentive qui valorise l'acte intentionnel par lequel la conscience opère l'unité esthétique. Cette explosion du contenu cité, projetant dans le texte d'accueil une multitude d'éclats lyriques, oriente donc la lecture vers une activité mémorielle, proche de la « rétention » husserlienne, au terme de laquelle il deviendra possible, seulement, de réunir les débris de sens dispersés dans la totalité narrative et servant sa cohésion.

3.2.3 Dénouement

Venons-en plus précisément aux faits : alternance de parole et de chant ou lecture individuelle ? Malgré certaines réticences exprimées à l'égard de plusieurs arguments en faveur de l'alternance, il nous semble peu probable, quelles que soient les raisons invoquées par Michel Zink et Christina Álvares, que les passages lyriques, au moins dans les premiers romans, n'aient pas été destinés aux chants. Les témoignages des premiers auteurs sont, à cet égard, difficilement contestables. Bien qu'il ne faille pas sous-estimer la propension innée des écrivains à « raconter des histoires », le mode d'emploi, délivré en prologue par Jean Renart, et dans une moindre mesure par Gerbert de Montreuil, permet de se faire une idée assez précise du type de performance attendue par le public. Il y a donc de fortes chances pour que la *Rose* et un certain nombre de ses successeurs aient alterné les parties lues et les parties chantées. Cependant, s'il est des raisons de la contester sur la forme, l'opinion de Michel Zink se trouve accréditée par l'impossibilité de certaines insertions à faire valoir leur complexité dans le cadre d'une performance habituelle.

Nous souhaitons donc légèrement élargir l'angle du compas de la réflexion initiale : le roman farci, fût-il à la fois chanté et déclamé, comporte en réserve, dans sa

structure, et de manière plus ou moins latente, des dispositifs qui justifient une restriction de l'auditoire, annonçant à terme la fusion du conteur et de l'auditeur en la personne du lecteur. Comme dit Zink à propos de la mutation de la conscience littéraire qu'il date du XIII^e siècle, « un auditoire de quelques personnes [...] écoutant généralement dans le cadre du château un lecteur à son service, était mieux à même de maîtriser le texte entendu que le vaste public d'une chanson de geste, rassemblé le plus nombreux possible par le jongleur¹. » En d'autres mots, l'attention de l'auditoire s'accroît au fur et à mesure que son cercle se réduit. Nous pensons donc que nos auteurs ont certainement dû ressentir, plus ou moins confusément, la nécessité de recourir à une autre forme de perception textuelle, davantage individualisée, qui permette de saisir toute la richesse du procédé qu'ils expérimentaient.

Par conséquent, il nous semble utile de replacer le problème dans une perspective historique plus générale. Durant tout le haut Moyen Age, la lecture monastique (l'expression faisant figure à cette époque de pléonasme) s'accompagnait nécessairement d'une vocalisation, à voix basse (*in silentio*) ou à voix haute. Ainsi que le souligne Jacqueline Hamesse, dans sa contribution à un recueil magistral portant sur l'histoire de la lecture dans le monde occidental, « [c]ette habitude aboutissait à un rythme de lecture très lent et aidait l'assimilation du contenu des œuvres². » De fait, dans ce monde où l'oral prédominait sur l'écrit, la lecture silencieuse n'existait pas, du moins pas encore. Ainsi, la lecture de la Bible consistait en une *ruminatio*, c'est-à-dire une lecture lente et orale favorisant la méditation et l'assimilation du texte sacré. Or, les XII^e et XIII^e siècles³ constituent un tournant dans l'histoire de la lecture au Moyen Age. Des critères relatifs à la présentation des textes⁴ et les transformations linguistiques⁵ affectant l'ordre des mots constituèrent, en effet, les conditions préalables à la lecture silencieuse. Paul Saenger observe les preuves de cette mutation chez plusieurs clercs du XII^e siècle comme Guibert de Nogent, Hugues de Saint-Victor, Jean de Salisbury.

1 Zink, « Une Mutation de la conscience littéraire » », p. 6.

2 Jacqueline Hamesse. « Le Modèle scolastique de la lecture », p. 132.

3 L'ellipse est certes un peu brutale, mais les étapes transitoires constituant l'évolution de la lecture au Moyen Age, font l'objet d'un long développement dans l'ouvrage cité, p. 131-152.

4 Le principal étant l'introduction d'espacement clairement perceptible entre les mots. Cependant, souligne Paul Saenger, « [l]a séparation des mots, générale au XII^e siècle dans les textes en latins, était encore souvent imparfaite dans les manuscrits vernaculaires, des premiers temps de ce siècle, et restera bien moins rigoureuse, surtout en Italie, jusqu'à la fin du Moyen Age. » Paul Saenger. « Lire aux derniers siècles du Moyen Age ». p. 173-174.

5 Notamment le changement de l'ordre des mots en latins, désormais regroupés grammaticalement en séquence linéaire.

L'auteur constate également que l'on commence à exiger le silence dans les bibliothèques à la fin du XIII^e siècle, signe que la *lectio* individuelle était alors silencieuse. Bref, s'il est impossible de dater précisément l'évolution d'un phénomène dont les signes avant-coureurs s'égrènent au cours des époques antérieures, on peut néanmoins avancer que le XIII^e siècle est une époque où la « réforme » est déjà bien avancée. Or, comme l'indique l'historien, cette lente transformation des habitudes de lecture eut des répercussions sur la compréhension globale des textes :

« Le passage à la [...]lecture silencieuse, promoteur d'une nouvelle forme d'intimité, avait des ramifications encore plus profondes tant sur la culture laïque que sur la culture scolastique du Moyen Age. Du point de vue psychologique, la lecture silencieuse était très stimulante pour le lecteur, car l'objet de sa curiosité était désormais tout entier sous son contrôle¹. »

Concernant les habitudes de lecture des sociétés laïques, Paul Saenger ajoute que « la lecture et la composition orales en langues vulgaires resteront de pratique commune au moins jusqu'au XIII^e siècle². » Cette stimulation du lecteur, produite par le « contrôle » total de son objet, est justement au centre de la question qui nous intéresse, d'autant que la datation retenue par l'histoire va dans le sens de l'hypothèse présentée ici.

Si l'on envisage le phénomène en le replaçant entre ces deux pôles chronologiques que sont la *Rose* (premier tiers du XIII^e siècle) et le *Châtelain de Coucy* (fin XIII^e siècle), on découvre les signes d'une évolution des mentalités médiévales conditionnant la réception d'un texte. Dans le premier roman, Jean Renart, ayant le souci de s'attirer les faveurs de son auditoire, enchâsse naturellement l'hybridité générique du texte dans l'hybridité de la performance. Difficile, en effet, d'ignorer les règles explicites que l'auteur a pris soin de notifier dans son fameux prologue ! Nul doute qu'en ce début de XIII^e siècle, la diffusion du roman continue d'être subordonnée à un mode de fonctionnement oral, même si cela signifie l'appauvrissement d'une technique littéraire portée à un très haut degré de raffinement. Dans le second, en revanche, composé aux alentours de 1300, le chant semble s'être mué en écriture, et, par conséquent, son audition, en lecture. Rappelons qu'il s'agit du premier texte qui fait

¹ *Ibid.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 172-173.

d'un poète ayant existé le protagoniste de l'intrigue. En inventant les circonstances présidant à la composition du célèbre trouvère éponyme, Jakemes se lance dans l'aventure du signifiant, celle d'une écriture, qui n'est pas sans préfigurer, toute proportion gardée, le projet proustien¹. Quelle que soit la liberté prise par l'auteur à l'égard du personnage historique, il nous est donné d'assister à la naissance d'un écrivain dont certaines des pièces, consignées tout au long du texte, retraçant le travail d'un trouvère, nous laissent apprécier les insertions du côté de la création, non de l'interprétation. Cet ultime avatar du genre farci au XIII^e siècle fait donc de l'écriture l'un des moteurs d'une intrigue qui a pour particularité d'avancer, pour une bonne part, au rythme des lettres échangées par les amants, et insérées, au même titre que les poèmes lyriques, dans l'octosyllabe narratif. Comme l'a souligné Danielle Queruel, la lettre et la correspondance amoureuse – donc l'écriture et le chant – n'impliquent pas chez Jakemes un clivage générique : « certaines chansons quittent en effet leur fonction lyrique et se font messagères d'amour entre les amants tandis que les lettres, tout en prenant leur autonomie au sein du récit, se coulent dans le modèle des “saluts d'amour” ou des “congs”². » La chanson lyrique rejoint donc le genre épistolaire dans un registre qui atténue les frontières entre l'écrit et l'oral. Les insertions sont composées sous les yeux du lecteur, elles occupent le rang de messagères, leur communication est, pour la plupart, différée.

Tout cela nous invite à penser que la performance des romans farcis a achevé sa métamorphose en lecture, permettant, ainsi, à Jakemes de tirer pleinement profit d'un procédé, qui était, dans ses premières manifestations, bridé par d'anciennes pratiques de diffusion orale.

¹ Nous pensons notamment à cette réflexion de Gérard Genette qui retentit tout particulièrement sur nos propos : « [i]l n'est pas vrai que la lecture soit seulement ce déroulement continu au fil des heures dont parlait Proust à propos de ses journées de lecture enfantines, et l'auteur de la *Recherche du temps perdu* le savait sans doute mieux que personne, lui qui réclamait de son lecteur une attention à ce qu'il appelait le caractère “téléscopique” de son oeuvre, c'est-à-dire aux relations à longue portée qui s'établissent entre des épisodes très éloignés dans la continuité temporelle d'une lecture linéaire (mais singulièrement proches, remarquons-le, dans l'espace écrit, dans l'épaisseur paginale du volume), et qui exigent pour être considérés une sorte de perception simultanée de l'unité totale de l'oeuvre, unité qui ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son oeuvre à une cathédrale. Lire comme il faut lire de telles oeuvres (en est-il d'autres ?), c'est seulement relire, c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions. On peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir. » Gérard Genette. « La littérature de l'espace ». p. 46.

² Danielle Queruel. « Lettres d'amour et art épistolaire ». p. 760.

Notre thèse, s'il fallait la résumer en quelques mots, pourrait être formulée de la manière suivante : bien que vraisemblablement destiné au départ à être lu et chanté à destination d'un auditoire restreint, le roman farci oriente l'attention, en-dessous de la ligne de flottaison du continu événementiel, dans le dédale de connexions ancrées dans la profondeur du texte. Sont donc mises en place, dès les premiers romans, les instructions interprétatives permettant d'ouvrir une fenêtre sur un aspect encore méconnu de l'art romanesque, mais l'auditeur ne pourra en faire usage que lorsqu'il se sera mué en lecteur, la transformation, commencée avec la *Rose*, s'achevant, donc, avec le *Châtelain de Coucy*. La « médiatisation » des premiers romans farcis entre donc en conflit avec les « pratiques » et « stratégies » de l'écrivain qui participe, de manière involontaire ou non, à la création d'une nouvelle « forme de vie »¹ textuelle, définitivement stabilisée à la fin du siècle. S'instaure ainsi progressivement rapport au public et à la culture qui était en déjà en germe dans la *Rose* et qui se trouve confirmé par les appels à la lecture que nous percevons dans le *Châtelain de Coucy*.

Ainsi se termine cette partie consacrée aux échanges entre le lyrique et le narratif. Deux points essentiels se dégagent, selon nous, de cette première confrontation avec les textes. Premièrement, les romans farcis construisent une cohérence en relation avec les isotopies initiées par l'insertion et prolongées dans le texte d'accueil. Ces isotopies font intervenir deux composantes sémantiques principales : la thématique et la dialectique. Deuxièmement, les conditions de lisibilité du roman farci, entendues comme conditions de construction de ladite cohérence, permettent d'évaluer de nouvelles stratégies de lecture, à la fois participatives et rétentionnelles. Le lecteur participe plus que jamais à l'élaboration de l'œuvre elle-même, mais cette nouvelle activité, dictée par la construction d'un procédé littéraire élaboré, implique, pour pouvoir être réalisée dans des conditions favorables, une mutation de l'*habitus* réceptif,

¹ Une réflexion sur les niveaux de pertinence du plan de l'expression est actuellement au cœur d'une réflexion sur la sémiotique des cultures engagée par Jacques Fontanille à qui nous empruntons la terminologie. Etudier l'affichage, par exemple, « ce n'est [...] pas seulement passer du "texte" [l'affiche] à l'"objet" [son support], mais à l'ensemble de la *situation sémiotique* qui permet à l'affiche de fonctionner selon les règles de son propre genre, et de réguler notamment l'interaction avec les parcours et les usages des spectateurs. Si l'on considère [...] le rôle d'une affiche apposée sur une vitrine de magasin, et qui annonce la disponibilité d'un nouveau produit ou d'un produit de saison, la relation énonciative propre à cette affiche sera nécessairement enchâssée dans une *pratique* [nous soulignons] plus complexe et hétérogène (« faire les courses », en l'occurrence) [...]. En somme, même si les objets se donnent à saisir dans leur autonomie matérielle et sensible, leur fonctionnement sémiotique est inséparable du niveau de pertinence supérieur, celui des pratiques ». La « forme de vie » est un niveau de l'expérience englobante qui « fournit les configurations constitutives des cultures. » Jacques Fontanille. « Textes, objets, situations et formes de vie ». [en ligne]

dont il est possible de collecter des indices dans le roman placé chronologiquement en fin de corpus.

INTERPRETANTS

3 INTERPRETANTS

Les interprétations qui ont prévalu jusqu'ici donnent l'image d'une heureuse pluralité de sens, d'un foisonnement incontrôlé de raccords, d'une forêt de connexions au milieu de laquelle erre, seul, un lecteur dont le rôle est de réveiller les isotopies contenues en germe dans l'insertion lyrique, prêtes à être déployées localement et/ou globalement dans la narration. Cette partie consacrée à l'identification des interprétants des textes farcis, c'est-à-dire des « unités de contexte linguistique ou sémiotique qui permettent d'établir une relation sémique pertinente »¹, fera état des possibilités dont fait état le texte pour aiguiller, parfois en toute discrétion, le parcours interprétatif vers la destination de son choix.

Nous nous donnons donc pour tâche d'examiner l'ensemble des interprétants consignés dans les romans farcis du XIII^e siècle et d'évaluer leurs fonctions par un balayage tripartite. Nous verrons quelle est leur utilité dans un corpus hybride comme le nôtre, puis nous tenterons d'établir une typologie exhaustive, pour pouvoir statuer, sous la forme d'un schéma tensif livré en conclusion, sur leur aptitude à se superposer à l'interprétation.

¹ Rastier, *Sens et textualité*, p. 279.

3.1 LE ROLE DE L'INTERPRETANT

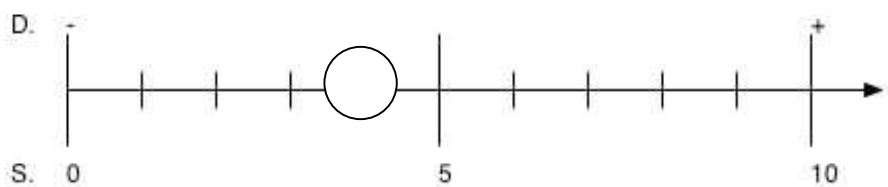
Afin de mettre en évidence le rôle de l'interprétant dans les textes farcis, il nous faudra envisager paradoxalement les conséquences de son absence. Nous consacrerons par la suite suffisamment de temps à une classification des interprétants pour avoir quelques raisons de débiter cette étude par une réflexion sur les cas où le parcours interprétatif se trouve privé des régulations qu'impose cet orienteur sémantique.

3.1.1 Interaction faible

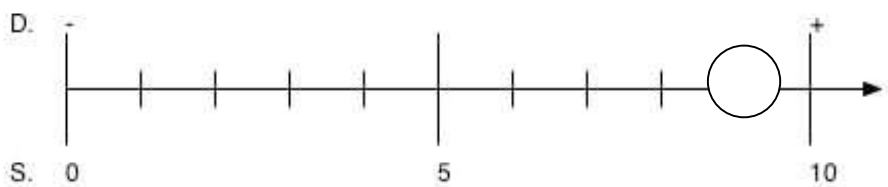
Avant d'en venir précisément à la question de l'interprétant, ou de son absence, il nous paraît opportun de commencer par réfléchir aux conséquences, sur le parcours interprétatif, d'une interaction faible, c'est-à-dire d'une relation sémantique ne privilégiant pas, ou peu, la réunion des énoncés lyriques et narratifs sur la base d'échanges thématiques ou dialectiques. Jusqu'ici, nous avons traité de « beaux » exemples. Dans les analyses précédentes, les traits sémiologiques échangés par les sèmes lyriques et narratifs foisonnent, leur nombre important multiplie parfois même les interprétations possibles ce qui nécessite alors de hiérarchiser les relations en fonction de la densité de la molécule sémiologique échangée : la description de la 'tousse' invitait, par exemple, davantage à l'associer à 'Liéonor' qu'à 'Bele Doete' en raison des nombreux sèmes spécifiques partagés par les deux premiers acteurs. C'est donc, à première vue, la densité de la molécule sémiologique qui permet objectivement, non seulement de distinguer les appariements les plus probables, mais aussi de mesurer la richesse de la relation sémantique. Nous pourrions, du reste, représenter les choses par un curseur navigant sur un axe allant d'une position zéro, symbolisant un appariement nul entre sèmes lyrico-narratifs privés d'un noyau sémiologique commun, à une position chiffrable en fonction du nombre maximal de sèmes observés dans le corpus et attestant de la relation entre les deux instances énonciatives. Les deux schémas qui suivent – baptisons-les

« gradients de décidabilité » - suffiraient ainsi à résumer la hiérarchie des réécritures possibles à partir de ‘touse’ :

1. ‘touse’ -> ‘Bele Doete’



2. ‘touse’-> ‘Liénor’



Le cercle, positionné sur la valeur 4 dans le premier schéma, sur la valeur 9 dans le second, symbolisent le curseur. « S. », abréviation de sème spécifique, est donc corrélé à « D. », abréviation de décidabilité : plus le nombre de sèmes constituant la molécule est élevé, plus la réécriture envisagée gagne en plausibilité. Dans les cas que nous avons pu observer antérieurement, le curseur de notre gradient n’a jamais été bloqué sur des valeurs minimales voire nulles, y compris lorsque les sémèmes considérés n’établissaient pas la relation la plus plausible (en témoigne ‘touse’ -> ‘Bele Doete’). Or, considérant qu’une étude des insertions lyriques ne saurait honnêtement passer sous silence les cas dont on peut obérer la richesse interprétative, nous souhaiterions dans les lignes qui suivent nous intéresser à des pièces qui ont pour particularité d’instituer avec le contexte une relation sémantique minimale, rendant, de fait, l’interprétation indécidable.

3.1.1.1 ISOTOPIES NULLES ?

Les isotopies nulles sont-elles concevables ? Formulons autrement : peut-on imaginer une insertion qui ne manifesterait aucune jonction sémantique avec le texte d'accueil pris dans sa totalité englobante¹? S'il est possible, en pur logicien, d'émettre une réponse affirmative, une simple observation de bon sens suffirait à la priver de ses fondements obvis : le texte englobant étant long, relativement à l'insertion, il est difficile de concevoir que des sémèmes lyriques ne puissent faire l'objet d'une réécriture dont on ne trouverait pas la moindre manifestation dans les milliers de sémèmes narratifs composant le roman. En outre, les thématiques déployées dans nos petits poèmes lyriques ne sont pas étrangères, bien au contraire, à la thématique romanesque dans laquelle ils s'intègrent, ce qui réduit considérablement les chances de se trouver en présence d'une disjonction sémantique absolue entre les deux types d'énoncés. Nous pourrions résumer les choses en arguant du fait que les romans et les farcissures lyriques développent un même sujet universel, transhistorique et transculturel : celui de l'amour. Par conséquent, nous voyons mal comment les insertions lyriques et leur texte hôte pourraient se trouver dépourvues de relations sémantiques.

De même, le niveau de généralité des isotopies macrogénériques ne fait qu'accentuer cet état de fait : les dimensions //humain// ou //animé//, bien que non décisives pour l'interprétation, achèvent de priver les vers lyriques et narratifs d'une quelconque forme d'indépendance sémantique. *A priori*, nul besoin donc de s'interroger plus longuement sur la notion d'isotopie nulle : tant que romans et insertions lyriques auront en commun d'être peuplés de personnes de chair et de sang (//humain//), ils ne s'exposeront jamais à une forme de cloisonnement sémantique privant l'interprétation des connexions ('sémème lyrique' -> 'sémème narratif') telles qu'elles ont pu être envisagées précédemment.

Or, si l'évidence impose de considérer toute chanson comme un noyau générateur d'isotopies dont certaines se trouveront obligatoirement actualisées dans le

roman, la fréquentation empirique des textes nous invite à adopter un point de vue plus nuancé. En effet, si un sémème lyrique a de fortes chances de nouer des relations sémantiques, qu'on le veuille ou non, avec un ou plusieurs sémèmes narratifs, et ce quelle que soit la distance les séparant, une faible quantité de sèmes spécifiques présidant au raccord des sémèmes multiplie en effet les interprétations possibles jusqu'à les diluer dans l'indécidable. Prenons dès maintenant quelques exemples illustrant la pluralité, et par conséquent l'indécidabilité interprétative qu'implique une relation entre sémèmes affichant le minimum sémique.

1 Densité sémique faible : interprétation multiple donc indécidable

Au milieu de la *Rose*, Jean Renart intercale une importante scène de tournoi, passage sans doute attendu par le public médiéval d'antan, friand d'exploits chevaleresques, mais pouvant apparaître aujourd'hui comme un point faible de la narration qui atteste, selon certains, du travail laborieux de l'écrivain accusé de « tirer à la ligne². » C'est sans doute oublier un peu vite que l'auteur cherche avant tout à *innover* à partir des stéréotypes thématique-dialectiques du corpus inséré que leur recontextualisation permet de réévaluer.

Les traditionnelles festivités qui précèdent la rencontre sportive rassemblent Jouglet, Guillaume, ainsi que de très nombreux chevaliers d'origines diverses. Assemblée virile d'une veille de joute : les femmes n'y sont pas conviées ! Diverses chansons égayent la soirée parmi lesquelles les rondeaux que nous reproduisons ci-après, accompagnés de leur contexte narratif contigu :

1 Rappelons que l'on a été parfois conduit à sortir du cadre restreint des segments narratifs contigus à l'insertion afin d'appréhender des relations beaucoup plus pertinentes que celles que le cotexte immédiat laissait présager.

2 Gaston Paris, qui n'aimait manifestement pas ce roman, émit ce jugement sévère à son encontre : « [c]ette fable de la gageure se prêtait mal à fournir l'intrigue de tout un roman; l'auteur de *Guillaume de Dole* est arrivé à en tirer les six mille vers de rigueur en y intercalant un long et inutile épisode (le tournoi) et en délayant son récit par des entretiens qui forment souvent hors-d'œuvre. » Gaston Paris. « Le Cycle de la gageure », p. 489.

Tuit li duc et tuit li demaine
 qui sont as ostex ou marchié
 si ont et beü et ragié
 c'onques d'armes n'i ot paroles,
 5 ainz i sont si granz les karoles
 c'on les oit de par tot le borc.
 Li biax Galerans de Lamborc,
 qui ne s'envoisa mes pieça,
 ceste chançon i comença:

10 *La jus desouz l'olive,*
ne vos repentez mie,
fontaine i sourt serie :
Puceles, carolez !
Ne vos repentez mie
 15 *de loiaument amer.*

Ceste n'a pas .III. tors duré
 quant li fils le conte de Tré,
 qui mout s'en sot bien entremetre,
 conmença ceste chançonete:

20 *Mauberjon s'est main levee;*
Dioree,
buer i vig.
A la fontaine est alee,
or en ai dol.

25 *Diex ! Diex ! or demeure*
Mauberjons a l'eve trop.

Un vallez le conte de Los,
 qui de chanter avoit le los,
 chanta après celui de Tré :

30 *Renaut et s'amie chevauche par un pré*
tote nuit chevauche jusq'au jor cler.
Ja n'avrai mes joie de vos amer.

Ensi s'envoient cil genvre d'home.

N'i ot si large, c'est la some,
 35 cui ceste feste mout ne siece. (v. 2360-94)

(« Tous les ducs, tous les hauts personnages, logés dans les hôtels de la place, y sont venus boire et manger et mener si joyeux train qu'ils ne parlèrent pas de faits d'armes, mais les danses étaient si bruyantes qu'on les entendait dans toute la ville. Le beau Galeran de Limbourg, qui n'avait pas ri depuis longtemps, entonna cette chanson :

“Là-bas, sous l'olivier,
n'ayez pas de regrets,
jaillit fontaine claire :
jeunes filles, dansez !
N'ayez pas de regrets sincère. “

Cette chanson n'avait pas duré trois tours de danse que le fils du comte de Maëstrich, fort expert en cet art, commença cette chansonnette :

“De bon matin Mauberjon s'est levée.
Toute parée
- pour ma joie j'y vins -
A la fontaine elle s'en est allée,
j'en ai douleur.
Mon Dieu, mon Dieu, qu'elle tarde,

Mauberjon, auprès de l'eau !“

Un jeune homme attaché au comte de Looz, qui avait la réputation d'un bon chanteur, reprit après celui de Maëstricht :

*“Renaud a travers prés chevauche avec sa mie,
toute la nuit chevauche jusqu'au jour.
Je n'aurai plus la joie de votre amour.”*

Ainsi se divertissaient ces jeunes gens. Même les plus généreux, c'est tout dire, furent entièrement satisfaits de cette fête¹. »)

Bien que les trois strophes lyriques soient aptes à servir la présente démonstration, nous nous intéresserons plus particulièrement à la troisième insertion (v. 30-33) dont l'identification registrale reste problématique. S'agit-il d'un reste de chanson de toile, d'une strophe de virelai² ? S'il est vrai que sa « forme métrique et [son] véritable caractère [...] sont douteux »³, son insertion dans ce contexte précis lui confère, au moins en réception, une fonction festive et socialisante qui se manifeste également dans les deux rondeaux qui la précèdent. Ne perdons pas de vue que le contexte octroie du sens au texte lui-même : la tonalité pessimiste de la séparation des amants évoquée dans le dernier vers (thématique centrale des chansons d'aube) se trouve, dans ce contexte où règne l'insouciance joyeuse d'une veille de joute, euphémisée, voire ironisée. Nul doute qu'en de toutes autres circonstances la même insertion aurait pu se voir conférer un sens nettement plus tragique⁴ ! De même, le treizième vers de la première insertion, pour prendre un autre exemple particulièrement révélateur des transformations opérées par la recontextualisation,

Puceles, carolez !

apporte à l'ensemble une touche humoristique, voire grivoise, compte tenu de l'absence, parmi les destinataires, de la gent féminine. Le sens de ce rondeau, reversé dans un autre contexte, aurait donc été tout autre.

1 Dufournet, *et al.*, *op. cit.*, p. 51.

2. Gaston Paris penchait pour la première hypothèse, Gennrich pour la seconde. Voir Lecoy, *op. cit.*, p. XXVI.

3 Lecoy. *ibid.*

4 Zumthor donne l'exemple de la chanson de croisade pour illustrer la dépendance de l'énoncé à l'égard des circonstances de sa diffusion : « [...] telle chanson de croisade, chantée pour le départ d'un chevalier : l'occasion, même fugitive et discrète, s'intégrait à la performance et contribuait à lui donner sens. C'est là une règle absolument générale et qui tient à la nature de la communication orale : le temps d'intégration connote toute performance. » Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 284.

Venons en préciser à la troisième insertion. Si nous procédons aux types d'analyses qui ont prévalu jusqu'ici, force est de reconnaître que les sémèmes lyriques résistent aux habituelles interprétations sémantiques. Détaillons rapidement les classes investies dans ces trois vers conformément à notre ligne de conduite méthodologique.

Sont indexés sur la dimension //humain//, un acteur féminin ('amie') et un acteur masculin, auquel renvoient 'Renaut' et – à supposer que les deux sémèmes soient coréférents – '|je|', déduit du dernier vers. Fort sommaires, les informations relatives à l'acteur narratif permettent seulement de lui allouer les traits spécifiques /masculin/ et /amoureux/. Le résultat des investigations précédentes nous invite à vérifier, une fois encore, si la relation se construit sur la base de traits spécifiques itérés à partir de l'émetteur du chant dont nous savons seulement qu'il est de la suite du comte de Looz. Les spécificités de ce personnage, dont c'est ici l'unique apparition sur la scène romanesque, permettent d'élaborer la molécule sémique suivante :

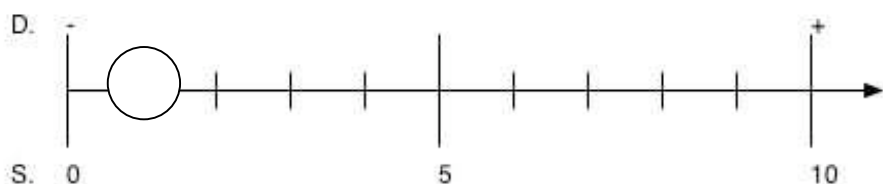
/masculin/ de 'valez' (v. 26).

/jeune/ de 'valez' également.

/dominé/ du syntagme déterminatif 'le conte de Los' (v. 27) : le jeune homme est attaché au comte de Looz.

/mélioratif/ déduit de 'Los' (v. 28) : le jeune homme jouit d'une renommée en tant que chanteur.

Si nous croisons les spécificités des deux acteurs, nous obtenons une réécriture peu convaincante, 'Renaut' -> 'valez', car justifiée par un trait d'une grande généralité, /masculin/. Nous en déduisons donc le schéma suivant :



illustrant la faible décidabilité de cette relation en raison d'une note sémique particulièrement basse : un sur dix. De même, s'éloigner du segment narratif contigu et embrasser la totalité du roman dans l'espoir de valider une interprétation moins réfutable ne nous avancera guère car la faible densité de la molécule sémique de l'acteur lyrique permet d'apparier ce dernier avec à peu près n'importe quel acteur narratif, pourvu qu'il s'agisse d'un individu de sexe masculin et qu'il soit amoureux. Un lecteur attentif pourra cependant nous faire observer que l'insertion et la narration instituent une isotopie //temporel// pourvue *a fortiori* de traits identiques : du côté de l'insertion, Renaut et sa compagne voyagent la nuit entière, tandis que, du côté de la narration, les chevaliers décident d'aller se coucher seulement, précise l'auteur,

quant la nuis fu auques alee. (v. 2421)

Cela n'enlève cependant rien à nos propos : si l'on se fonde sur les sémèmes référents aux acteurs, toute tentative de réécriture devient oiseuse. Il en va de même pour les deux premiers rondeaux dont nous soumettons l'autonomie sémantique à la sagacité du lecteur, sans plus de commentaire, par crainte d'alourdir excessivement la démonstration.

Ainsi, les traits spécifiques dégagés de la dimension //humain// pour ces trois rondeaux ne permettent pas de distinguer une relation entre sémèmes susceptibles d'être élue au rang de réécriture faisant foi. Cela ne signifie pas pour autant que toute tentative de connexion soit impossible, c'est en réalité le contraire qui se produit : la pénurie des traits sémantiques spécifiant les propriétés d'un sémème donné implique pour celui-ci une multitude d'interprétations possibles, laquelle rend précisément l'appariement indécidable. Si n'était évoqué dans ce roman qu'un seul acteur doué du trait /masculin/, nous aurions bien moins de scrupules à connecter 'Renaut' avec cette unique incarnation masculine. Autrement dit, la décidabilité d'une relation est dépendante, non pas du nombre de sèmes spécifiques partagés par les sèmes lyrique et narratif, mais du nombre de sémèmes narratifs pouvant manifester ces mêmes sèmes spécifiques. Or, il va également de soi que la fréquence de manifestation d'une molécule appariant un sémème lyrique et un sémème narratif est inversement proportionnelle à sa densité : le nombre important de sèmes spécifiques isotopes dans 'touse' -> 'Liénor' réduit les chances de voir émerger, tant que l'héroïne n'a pas de sœur jumelle, d'autres relations

concurrentes de type ‘touse’ → ‘*n*’ fondées sur les mêmes propriétés. Symétriquement, le faible nombre de sèmes spécifiques isotopés dans ‘Renaut’ → ‘valez’ accroît les chances de voir émerger des relations concurrentes de types ‘Renaut’ → ‘*n*’ fondées sur les mêmes propriétés. Cette troisième insertion et les rondeaux qui précèdent montrent donc bel et bien que l’interprète ne dispose pas d’indices pertinents satisfaisant au type de réécritures sémantiques qui prévalaient jusqu’à maintenant.

2 L’interprétant pour pallier l’indécidabilité interprétative

Afin de percevoir le rôle de l’interprétant, nous accomplirons, dans un premier temps, une restitution fictive de la performance du passage précédemment cité. Imaginons donc un instant la petite fiction suivante qui, malgré son caractère non scientifique, n’a rien d’improbable compte tenu de la dimension orale des premiers textes farcis.

Nous sommes en l’an 1235, et nous assistons, parmi un auditoire restreint, dans la chambre d’un seigneur amateur de « belles-lettres », à une diffusion de la *Rose*. Le moment arrive où le conteur aborde le passage des festivités consigné ci-dessus. Il nous faut être particulièrement attentif à ces nouvelles insertions car nous savons bien à présent que l’attrait de ce singulier roman est de nous offrir un jeu de piste qui aiguise délicieusement nos facultés à reconstruire les relations qui se tissent au fil de ces intermèdes lyriques. Les sens tenus en éveil, nous nous apprêtons donc à détecter ces fameuses « accordances » auxquelles furent destinés les premiers mots du conteur (prologue). Ces trois insertions vont-elles nous conduire à établir de nouveaux parallèles avec l’intrigue ? Sera-t-il nécessaire de confronter plusieurs interprétations, comme cela fut souvent le cas, avant de pouvoir répondre à l’énigme que nous propose, une fois encore, cette composition originale ? Cette fois-ci, nous restons sur notre faim car les *moz* ne révèlent pas le moindre indice permettant de concevoir les rapprochements attendus. Toutefois, le ménestrel, lui, a pu nous mettre sur la piste par une inflexion de la voix. Insistant sur le terme *puceles*, il nous donne à apprécier, avec de surcroît une mimique amusée, que ces chevaliers, dont rien ne laisse douter de la masculinité, se transforment momentanément en avatars de la Belle Aelis.

Cette petite fiction doit malheureusement s'achever selon la formule consacrée : « toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé est purement fortuite. » L'inaccessibilité des conditions de communication des textes médiévaux laissera toujours à l'analyse un goût d'inachevé. La légèreté de l'argument ne doit cependant pas occulter la fonction de l'interprétant telle qu'elle a été imaginée ici. Une diction particulière, un geste monstratif, une pantomime peuvent orienter l'interprétation figée par l'écriture que nous restituons de manière incomplète les textes médiévaux. Ces indices sémiotiques sont des interprétants dont l'apparition, fût-elle fantasmée dans ce cas précis pour les besoins de la démonstration, relèvent du plan de l'expression. Ils permettent de pondérer la note accordée à la décidabilité de la relation et suppléent ainsi à l'absence de raccords thématiques et/ou dialectiques pour rendre plausible une connexion 'puceles' -> 'chevaliers'. La modélisation finale de notre gradient, pour illustrer correctement les tensions interprétatives¹, devra donc conjuguer deux dimensions, l'une relevant des accords au niveau de la substance sémantique (interprétation), l'autre participant de la forme textuelle (interprétant). De fait, la première semble moins contrôlée par l'auteur tandis que l'autre est davantage imposée au lecteur. Or, puisque les interprétants liées à la diffusion du roman sont impossibles à décrypter sur la base d'une expérimentation sérieuse, il nous reste à découvrir les interprétants localisables dans le contenu du texte.

Contrairement à ce que laisserait supposer cet extrait de la *Rose*, les auteurs répugnent généralement à insérer des poèmes qui donnent au lecteur le sentiment d'une insertion sans rapport avec le contexte. Dans la plupart des cas, en effet, comme nous n'avons cessé de le répéter, le lecteur est convié à produire, à partir d'indices sémantiques pertinents, les isotopies qui enlacent le texte inséré avec le texte insérant. Or, pour pallier l'absence de tels indices ou accentuer une interaction déjà effective, le lecteur peut s'emparer de certains éléments textuels pour déclencher une interprétation. Les lignes qui suivent auront donc pour objectif de classer, après examen de leur construction et de leur conséquence sur l'interprétation, les différents interprétants manifestés dans le genre farci.

¹ Notre gradient de décidabilité est consigné dans sa version définitive en conclusion de cette seconde partie, p. 332-345.

3.2 TYPOLOGIE DES INTERPRETANTS

Nous souhaitons donc nous faire une idée précise des éléments textuels permettant d'actualiser certaines relations, d'en virtualiser d'autres, afin d'influencer le parcours interprétatif. Pour cela, nous devons distinguer trois classes d'interprétant. La première, la plus facile à repérer, englobe les différents commentaires émis, par l'auteur ou l'un des personnages de la narration, à la suite d'une insertion. Ce sont les interprétants dialogiques. Cette catégorie suscitant peu de difficultés, son étude se limitera à des exemples pourvus d'explications laconiques. Nous insisterons davantage sur les deuxième, troisième et quatrième types d'interprétants qui concernent, respectivement, les acteurs de la communication lyrique, la recontextualisation de l'insertion, et les récurrences signifiantes. Ce sont les interprétants dialectiques, thématiques et sémiotiques.

3.2.1 Interprétants dialogiques

La dialogique est cette composante sémantique qui permet d'articuler des *univers* et des *mondes* selon une logique modale. « Quand, par exemple, dans *La Cousine Bette* le juge Rivet éprouve “la satisfaction que doit causer une mauvaise bonne action” (ch. 18), *mauvais* appartient aux univers de Steinbock et du narrateur, *bonne* à ceux de Lisbeth et du juge¹. » Les deux univers, définis comme « ensemble[s] autonome de graphes sémantiques » enchâssent chacun plusieurs mondes, définis, quant à eux, comme « des graphes modalisés de même au sein des univers ». Premièrement, l'univers associé à Steinbock et au narrateur se subdivise en « *monde factuel*, composé des graphes comportant la modalité assertorique »², où ce qui est *mauvais* est vrai, et en « *monde contrefactuel*, composé des graphes comportant les modalités de l'impossible

¹ Rastier, *Sens et textualité*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 88.

ou de l'irréel »¹, où ce qui est *bon* est faux. Deuxièmement, l'univers associé à Lisbeth et au juge se subdivise en *monde factuel* où ce qui est *bon* est vrai, et en *monde contrefactuel* où ce qui est *mauvais* est faux. « Dans cette perspective proprement relativiste, une proposition vraie n'est pas définie comme telle par son caractère analytique (ou même synthétique) : elle est simplement vraie dans tous les univers du texte et pour tous les acteurs². »

Nous userons donc de l'expression « interprétants dialogiques » sous prétexte d'étiqueter les rapprochements entre le texte lyrique et la narration que modalisent les différents acteurs de l'énonciation représentée ou le narrateur lui-même. Sans entrer dans les détails d'une analyse dialogique au sens strict du terme, il sera avant tout question de relever les différentes instructions délivrées par les énonciateurs de la *narration*³ qui participent, pour une grande part, de la déictisation et de la modalisation énonciative et qui orientent le parcours interprétatif. Nous subdiviserons l'approche de ce type d'interprétant en trois parties. La première sera consacrée à l'univers de référence qui relie par défaut les univers associés aux énonciateurs lyriques et narratifs ; la seconde relèvera les indices circonstanciels qui mettent les univers associés en concordance ; la troisième aura trait aux évaluations interprétatives consignées par le narrateur ou un acteur de l'énoncé.

3.2.1.1 L'ASSOMPTION PAR DEFAULT

En principe, l'émetteur emprunte la voix d'un autre pour évoquer sa propre expérience¹. En l'absence d'indications contraires, la valeur de vérité d'un univers associé à l'acteur lyrique se dédouble dans l'univers narratif associé à l'énonciateur qui communique la citation. Lorsque les échanges sémantiques n'appellent pas d'interprétation à part entière, la valeur de vérité de la proposition insérée, bien qu'attribuée initialement à un autre acteur, est donc généralement assumée par l'acteur

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Narration* s'entend ici « au sens actif, comme action d'énoncer un récit ». Rastier, *Sens et textualité*, p. 89.

qui l'énonce : on propose rarement une citation jugée inadéquate avec son vécu. En l'absence d'une composante thématique et/ou dialectique, ou d'interprétants concurrents, pour orienter l'interprétation dans une direction précise, nous pouvons décréter, sans trop de risque, qu'un personnage entonne un chant d'amour pour signifier qu'il est lui-même amoureux. La première personne désincarnée et anonyme de la lyrique médiévale se remplit alors d'un contenu référentiel associé, sauf contre-indications sémantiques, à l'énonciateur du chant.

Voici pour exemple un refrain accompagné de son encadrement narratif contigu, extrait du *Tournoi de Chauvency*, de Jacques Bretel, roman datant de 1285 et relatant le déroulement sur une semaine d'un tournoi et des festivités qui l'agrémentent :

Celle part ai torné mes iex
La ou je le vi avaler
Et devant les berfrois aler,
Chantant jolïement ainsi :

J'ai joie ramenee si !

Ainsi passoit devant les dames
Ou grant destrier bien paré d'armes [...] (v. 1522-28)

(J'ai tourné la tête du côté où je le vis descendre et passer devant les tribunes, en chantant joyeusement :

j'amène la joie avec moi.

C'est ainsi qu'il passait devant les dames sur son grand destrier entièrement caparaçonné.)

Compte tenu de l'individuation du *je* lyrique, soupçonnée de prendre corps dans la personne du chanteur, nous pouvons présumer que la proposition à caractère euphorique attribuée au |'je'| lyrique est perçue comme authentique dans l'univers d'assomption du personnage interprète, un certain Waleran de Fauquemont dont il ne sera plus jamais question dans le reste de l'oeuvre. N'étant invalidée par aucun autre acteur présent, la proposition *j'ai joie ramenee si*, attribuée originellement à un

¹ Nous avons vu cependant que tel n'était pas le cas pour les deux insertions de la *Rose* étudiée dans le cadre des interactions thématiques.

énonciateur absent, est jugée vraie dans tous les univers : celui du |'je'| lyrique, celui de Waleran, celui du narrateur qui assiste à la scène.

Toujours dans le même roman, une jeune fille, nommée Aelis de Lupei, répond à un refrain par un autre refrain à l'occasion de divertissements concluant une journée de joutes :

Après ceste chançon, chanta
Une pucele qui tant a
De sen, de biauté, de valor
Que je ne sai nulle millor,
Ce fu Aëlis de Lupei :

*Clere blondete sui, a mi,
Lassette, et si n'ai point d'ami !* (v. 2473-77)

(Après cette chanson, se mit à chanter une jeune femme, Aelis de Lupei, dont l'esprit, la beauté, les qualités restent, à ma connaissance, inégalés :

*je suis une claire blondinette ! A moi !
Pauvrette que je suis et qui n'ai point d'ami.)*

Il est évident que la chanson parle de la jeune fille qui la chante. Sauf isotopies engageant le parcours interprétatif sur une voie particulière, il faut donc bien admettre que le *je* rapporté est coréférent à l'énonciateur représenté. L'assomption que constitue la citation, adaptant par défaut l'univers de l'acteur lyrique à l'acteur narratif, suffit donc à orienter une interprétation privilégiant la connexion |'je'| -> 'Aëlis de Lupei'.

D'ailleurs, malgré le désinvestissement des composantes thématico-dialectiques, le narrateur, comme l'attestent les narratifs consécutifs au refrain inséré, établit la connexion sans nulle hésitation :

Je respondi : « C'est grans damaiges
Quant si biaux cors, si biaux visaiges
Est sans amors ; forment m'en poise,
Car trop par est franche et cortoise,
Et bien desert celle c'on l'aime,
Qui en chantant a toz se claimme. »(v. 2479-84)

(Je répondis : « c'est un grand malheur qu'une si belle personne, qu'un si beau visage soient sans amour ; cela m'attriste profondément car cette jeune fille est d'une noblesse et d'une courtoisie à toute épreuve. Elle mérite bien qu'on l'aime, elle qui, par son chant, se plaint à tous. »)

Autrement dit, ne doutant pas de la vérité de la proposition *si n'ai point d'ami* dans l'univers de référence d'Aelis de Lupei, le narrateur, en homme galant, réconforte la jeune femme dont le chant nous apprend, par conséquent, qu'elle est délaissée. Les propos de l'auteur agissent, pour nous lecteur, comme un interprétant supplémentaire (la catégorie dont il relève est abordée ultérieurement¹) qui ne fait que renforcer une relation entre des sémèmes lyriques et narratifs. Abandonnons donc les cas où l'assomption présumée de l'énoncé rapproche par défaut les contenus lyriques et narratifs, et voyons quels sont les autres interprétants pouvant être notifiés explicitement dans la narration.

3.2.1.2 LES CIRCONSTANTS

Les circonstances du chant lyrique, quand elles sont mentionnées, permettent également de rapprocher le contenu inséré du contenu insérant. En d'autres termes, les conditions présidant à la communication lyrique contiennent les interprétants nécessaires à l'actualisation d'une relation entre les textes. Elles sont, par conséquent, des facteurs d'intensité sémantique. Préciser par exemple qu'un chant dysphorique est inspiré par la détresse ressentie par tel ou tel invite naturellement le lecteur à rapprocher la situation critique des acteurs lyrique et narratif sans qu'il soit nécessaire de reconstruire les isotopies thématiques et dialectiques solidarisant les deux textes. Ces circonstants, très souvent évoqués, ou rappelés, à proximité de l'insertion peuvent être répartis selon les catégories grammaticales signifiant la cause, la manière et le but.

¹ Voir la partie consacrée à l'« adéquation explicitée », p. 205-219.

I La cause

Les causes du chant renvoient généralement à des stéréotypes. Ainsi chante-t-on dans nos romans pour trois raisons principales : l'amour, la joie, la tristesse (la première impliquant soit la seconde, soit la troisième).

L'amour, on s'en doute, est un interprétant circonstanciel particulièrement répandu. Meliacin, par exemple, entonne la première insertion du roman du même nom, parce qu'il est, nous dit-on, captif de l'amour :

Si ot adonques un pensser,
Ki de fine amour ert espris,
Et pour ce qu'il en ert soupris,
Dist il en chantant haut et clerc [...]. (v. 2126-29)

(Une pensée le retint alors, lui dont le cœur était embrasé d'amour pur. Comme il était envahi d'un tel sentiment, il se mit à chanter d'une voix haute et claire [...].)

Le vers souligné est constitué d'une subordonnée causale qui indique clairement les origines du chant. Suit une chanson courtoise anonyme :

Tant vit li hons k'il vit amis [...]. (v. 2130-2138)

(L'homme vit tant qu'il est ami [...].)

Inutile de reproduire la strophe lyrique dans son intégralité pour comprendre que l'univers relatif à l'acteur lyrique est récupéré par les vers octosyllabiques qui l'associent explicitement à l'univers de Meliacin au moyen d'une précision circonstancielle. Cela ne retire rien à l'interprétation née des rapprochements thématiques et/ou dialectique, simplement, la circonstance permet d'orienter la lecture du texte en faveur d'une connexion ('acteur lyrique' -> 'Meliacin'), et de rendre plausible les multiples réécritures qui en découlent.

Voici, pêle-mêle, d'autres exemples, se référant plus particulièrement aux états thymiques du chanteur (euphorie vs dysphorie), qui témoignent de la fréquence de l'interprétant causal dans les vers pré-lyriques :

Et la dame fu tout devant,
De la joie vait son chant levant
Et chante cler en itel guise [...] (*Violette*, v. 2047-49)

(La dame était en tête. De joie elle commença son chant, en entonnant à claire voix [...].)

Une chançon douce et plaisant
Chantoient tuit par grant deport [...]. (*Tournoi de Chauvency*, v. 4128-29)

(Tous chantèrent de joie une chanson douce et agréable.)

L'empereres, mout angoisseus,
s'en revint el palés toz seuls,
qu'il ne set en quel maniere,
par biau parler ne par proiere,
il s'en peüst d'Amors vengier,
il ne s'en preïst s'a li non,
qui la damoisele au biau non
li fist amer par oïr dire.
Sospirant, plorant et plains d'ire,
com de traïtor et felon
se plaint es vers de sa chançon [...]. (*Rose*, v. 3737-50).

(« L'empereur, le coeur serré, s'en revint tout seul au palais, incapable de trouver, par de beaux discours ou des prières, le moyen de pouvoir faire bonne contenance. Il lui fallait accepter cette situation, puisqu'il n'y avait pas moyen de faire autrement. S'il avait pu se venger d'Amour, il ne s'en serait pris qu'à lui : n'est-ce pas lui qui l'avait incité à aimer, sur son seul renom, la demoiselle au beau nom ? Avec des soupirs et des pleurs, le cœur gros de colère, il accuse Amour de trahison et de cruauté dans les vers de sa chanson [...] ¹. »)

Sans ignorer les rapprochements produits par les interactions thématiques et dialectiques – ce serait renier tout ce que nous avons fait jusqu'à présent – notons simplement que l'évocation, dans ce dernier extrait par exemple, du désenchantement de l'empereur permet de réduire la multiplicité des connexions (du type 'sémème lyrique' → 'sémème narratif') dans l'univers associé à l'énonciateur du chant. Ainsi, en mentionnant la source d'inspiration du chanteur, l'interprétant causal nous invite à considérer la citation comme une illustration de la situation de communication : il

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 76.

oriente la lecture vers des connexions qui pourront être attestées, ou non, par des prélèvements isotopiques.

2 *Le moyen*

Un deuxième type d'interprétant dialogique relevant des circonstances du chant a trait au moyen. Bien souvent, l'insertion peut servir à exprimer des sentiments susceptibles d'apparaître comme une infraction aux règles de la bienséance. Par exemple, Euriaut, dans la *Violette*, recourt à une citation pour repousser les avances de Lisiart : elle concilie ainsi son univers dialogique et celui de l'auteur cité, afin de ne pas avoir à assumer seules les conséquences de ses propos.

Ha ! sire, molt avés mespris,
Quant vous maintenés si fait plait,
Et sachiés bien qu'il me desplait ;
Et s'or avés entendement,
Oïr porrés apertement
Comment je vous escondirai
En un vier que je vous dirai,
C'aparmain porrés escouter [...]. (v. 433-40)

(Ha ! seigneur, vous agissez bien mal lorsque vous poursuivez une telle discussion. Soyez assuré que cela me déplaît. Si vous avez un peu de bon sens, vous pourrez entendre distinctement, dans la strophe que je m'apprête à vous réciter, et que vous aller maintenant écouter, de quelle manière je repousserai vos avances.)

S'ensuit la strophe d'une chanson de Moniot d'Arras dont les sémèmes lyriques sources se connectent sans ambiguïté avec les sémèmes narratifs cibles :

*Amors mi font renvoisier et canter,
Et me semont que plus jolie soie,
Et me donne talent de miels amer
C'onkes ne fis pour cest fol ki m'en prie ;
Que j'ai ami, a nul fuer ne volroie
De son gent cors partir ne desevrer ;
Ains l'amerai, que j'en sui bien amee.
Lassié me ester, ne m'en proiés ja mais ;*

Sachiés de voir, c'est parole gastee. (v. 441-449)

*(Amour m'invite à me réjouir et à chanter,
il veut que je manifeste davantage de gaîté,
et il me donne envie d'aimer mieux
que je ne le fis pour cet insensé qui m'adresse ses prières :
j'ai un bel ami dont je ne voudrais me séparer pour rien au monde.
Je l'aimerai car il m'aime.
Laissez-moi tranquille, et ne m'adressez plus jamais de prières d'amour.
Soyez assuré de leur inutilité.)*

L'insertion lyrique permet donc de dire ce que l'on n'ose dire. Euriant parvient ainsi à repousser l'importun tout en restant dans le cadre d'une discussion courtoise. À n'en pas douter, une étude des relations thématiques et dialectiques nous suggérerait d'établir trois connexions |'je'| -> 'Euriant' ; 'ami' -> Gerart ; 'cest fol' -> 'Lisiart'. Or, l'interprétant circonstanciel consigné dans les vers narratifs nous fait arriver au même résultat, confirmant ainsi des réécritures rendues fortement accessibles par les composantes sémantiques.

Si les insertions permettent d'exprimer l'indicible, elles ne sont que très rarement précédées de cette sous-catégorie d'interprétant circonstanciel qui assure la compatibilité entre propositions lyriques et narratives. Nous pouvons cependant en mentionner d'autres exemples, sans plus de commentaires :

Et encores plus vos di gié :
sachiez qu'ele m'a enchargié
que je vos feïsse certain
d'un chant qu'ele a torjorz a main,
qu'ele dit de sa bouche roal [...] (la *Poire*, v. 2479-83)

(Je peux vous dire ceci encore : sachez qu'elle [la dame du narrateur à qui est destinée la citation] m'a chargée de vous assurer de la vérité d'un chant qu'elle a à sa disposition, et qu'elle prononce de sa bouche royale [...].)

qant se fu assez porpensé,
salua moi de par m'amie,
qui en chantant veut qu'el me die [...] (la *Poire*, v. 2565-
2567)

(Après mûre réflexion, elle me salua de la part de mon amie qui veut me dire en chantant [...].)

Ces expressions référant au moyen mettent donc en saillance les relations, pertinentes ou non au niveau sémique, qui président, elles aussi, au rapprochement des contenus lyriques et narratifs. Difficile en effet pour le lecteur, lorsque la chanson a fonction de messagère, d'ignorer les connexions associant les acteurs lyriques à l'émetteur et au récepteur représentés de la communication.

3 Le but

Parmi ces interprétants circonstanciels, l'expression du but occupe une place de choix. Ainsi, que l'on chante pour se reconforter, pour rendre jaloux un(e) autre, pour exprimer sa joie d'être aimé, etc. on ne fait jamais qu'invoquer un contenu lyrique en adéquation avec ses motivations profondes. Bien des exemples seraient à même d'illustrer la fonction interprétante des expressions en rapport avec le but, mais nous nous limiterons à quelques illustrations :

Et, pour le roi reconforter,
Prist Renart en haut a canter
Che cant, et chascuns l'escouta [...] (*Renart*, v. 6665-
6668)

(Et pour reconforter le roi, Renart se mit à chanter à voix haute ce chant, que chacun écouta [...].)

Oublier ne vous puis je mïe
que je ne soie vostre amïe
trestoz les jors que je vivrai,
ne ja mes jor ne vous faudrai,
tant com je aie el cors la vïe;
por le vilain crever d'envïe
chanterai de cuer liement [...] (*Saint-Gilles*, v. 163-169)

(Je ne puis oublier que je resterai votre amie jusqu'à la fin de mes jours et que jamais je ne vous ferai défaut tant que j'aurai un souffle de vie. Pour faire enrager le paysan de jalousie, je chanterai le cœur débordant de joie [...].)

Mais je me reconforterai,
Pour moi conforter chanterai.
Lors cante mole halt et molt chler [...]. (*Violette*, v. 1312-1315)

(Mais je me réconforterai en chantant. Il entonne alors d'une voix très haute et très limpide [...].)

Nul besoin de recourir à des exemples supplémentaires pour comprendre que l'expression du but permet d'inclure l'univers associé à l'acteur lyrique dans l'univers associé à l'acteur narratif représenté, assurant ainsi des associations entre sémèmes avant même qu'il nous soit donné d'apprécier les interactions thématiques et/ou dialectiques.

Voilà pour ce qui concerne les interprétants dialogiques exprimant une circonstance particulière. Qu'ils réfèrent à la cause, au moyen, ou au but de l'insertion, ils favorisent les relations entre textes en explicitant les circonstances qui poussent les uns et les autres à entonner un chant plutôt qu'un autre. Ces indices assurent au lecteur que les univers lyriques et narratifs concordent, ce que confirment généralement les interactions des composantes sémantiques.

3.2.1.3 ADEQUATION EXPLICITEE

Poursuivons cette étude des interprétants dialogiques par l'examen des cas de figure où l'adéquation entre univers est stipulée par un acteur de l'énoncé. Il arrive en effet fréquemment que l'auteur, ou un autre énonciateur, propose une citation, en prenant soin d'expliquer comment elle se raccorde avec le contexte. Nous avons donc affaire à un interprétant qui évalue très clairement l'adéquation entre le texte invité et le texte hôte, ramenant ainsi la pluralité des interprétations possibles à un parcours qui tend vers l'univocité. Nous distinguerons deux types d'adéquations explicitées : la première relève du commentaire, la seconde, plus structurée et plus détaillée, des *vidas* et *razos*.

I Les commentaires

Parmi les interprétants dialogiques favorisant la concordance de contenus lyriques et narratifs, il y a lieu de faire une distinction entre les gloses *ponctuelles* et les gloses quasi-rhétorisées qui sont contraintes par une construction *idiolectale*.

1.1 Gloses ponctuelles

Nous emprunterons un premier exemple à la *Rose*. L'insertion reproduite ci-dessous est entonnée durant la cérémonie du mariage de Conrad et de Liénor :

Uns chanterres de vers Touart,
qui estoit au segnor de Hui,
pensoit mout poi de son anui ;
ausi fesoient ne sait quant
qui s'en vont par laienz chantant :

C'est la gieus, la gieus, q'en dit en ces prez.
Vos ne vendrez mie, dames, caroler.
La bele Aeliz i vet por joer
souz la vert olive.
Vos ne vendrez mie caroler es prez,
que vos n'amez mie.
G'i doi bien aler er bien caroler
car j'ai bele amie. (v. 5422-34)

(« Un chanteur du pays de Thouars, qui était au service du seigneur d'Huy, se préoccupait fort peu du malheur du sénéchal, tout comme je ne sais combien de personnes qui chantaient d'une salle à l'autre :

« C'est là-bas, dit-on, là-bas en ces près :
Vous ne viendrez pas, mesdames, danser.
La belle Aélis vient s'y délaisser
sous le vert olivier.
Vous ne viendrez pas dans les prés
Car vous n'aimez pas.
J'ai le droit d'y aller et droit d'y danser,

*car j'ai belle amie*¹. »)

L'étude minutieuse des composantes thématiques et dialectiques permettrait sans aucun doute de multi-connecter l'insertion avec son contexte narratif, au palier local ou global. Certaines données sémantiques favoriseraient vraisemblablement la constitution de molécules sémiques reliant notamment |'je'| (lyrique) à 'Conrad' et 'amie' (lyrique) à 'Liénor'. Or les échanges sémantiques dont nous subodorons la pertinence se trouvent actualisés par l'un des acteurs de la narration qui nous fait part, une fois le chant terminé, de sa propre interprétation:

Fet uns quens : “ Or ne vois ge mie
que nus doie si cesti dire
com fet l'empereres mis sire. (v. 5435-37)

(« Je ne vois maintenant personne qui ait le droit de chanter cette chanson autant que monseigneur l'empereur². »)

C'est donc un acteur de la narration qui actualise sa propre interprétation du contenu lyrique au regard du contexte dans lequel il s'insère. Il devance ainsi le lecteur et lui impose d'établir une connexion |'je'| -> 'Conrad', impliquant 'Bele Aeliz' -> 'Lienor', qui pourra, du reste, être confirmée par les interactions thématiques et dialectiques des énoncés.

Les connexions présumées se trouvent en quelque sorte entérinées par un interprétant qui consiste en un commentaire rapide d'un acteur de la narration. L'intervention de ce personnage ne fait donc qu'illustrer notre propre parcours interprétatif établi à partir des indices sémantiques délivrés par l'insertion.

Prenons un second exemple extrait une fois encore de la *Rose*. L'empereur qui s'attend à faire la connaissance de la plus ravissante des jeunes femmes interprète deux strophes de Renaut de Beaujeu qui développent notamment le stéréotype du *mal d'amour*. La narration reprend alors sur ce commentaire de l'auteur qui atteste d'un univers commun aux protagonistes lyrique et narratif :

Or sachiez de fi et de voir

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 108.

qu'il prent toz les maus en bons grez. (v. 1470-71)

(« N'ayez pas le moindre doute, l'empereur prend en patience toutes les peines¹. »)

Cette fois, le rapprochement entre acteurs ('acteur lyrique' -> 'Conrad') est formulé par l'auteur mais le résultat reste exactement le même : le commentaire permet d'établir ou de valoriser une relation entre des sémèmes lyriques et narratifs, et donc d'explicitier une adéquation entre univers.

1.2 Glose systématisée idiolectalement

Nous voudrions accorder une place à part à un récit farci anonyme de la fin du XIII^e siècle qui, par sa forme, présente quelques singularités : il s'agit de la *Châtelaine de Saint-Gilles*. Son histoire est celle d'une jeune fille de noble origine, promise par son père à un riche paysan. Mais la châtelaine a placé son cœur en « plus haut lieu » et souhaite épouser le fils d'un comte qui est épris d'elle. Devant l'entêtement du père à vouloir marier sa fille contre sa volonté, le jeune homme choisit d'enlever la demoiselle et de la conduire dans ses terres afin d'y vivre le parfait amour. Ce petit récit, qui consiste en un long dialogue vif et enlevé, est constitué de trente-cinq strophes d'octosyllabes, de sept vers chacune, s'achevant toutes sur un refrain. En outre, le dernier mot du refrain rime avec le dernier mot de la strophe narrative, puis il est repris en début de strophe suivante. Voici, à titre d'exemple, les strophes 4 et 5 suivies, par conséquent, des insertions du même rang :

Cuers ne me faut encore mie
que ja a nul jor soie amie
a cel vilain por ses deniers;
s'il a du ble plain ses greniers,
s'a char de bacon crue et cuite,
si la menjust, je li claim cuite:
Je garderai mon pucelage.

*J'aim miex un chapelet de flors
que mauves **mariage**.*

¹ *Ibid.*, p. 34.

Mauves **mariage** feroie,
peres, se le vilain prenoie,
quar son avoir et sa richece
d'avarisce le cuer li seche;
mes mon cuer me dit et semont
que toz li avoires de cest mont
ne vaut pas le deduit d'amer.

*Se je sui joliete,
nus ne m'en doit **blasmer**.*

« **Blasmer**, bele fille? Si fet[...]. (v. 28-46)

(Mon cœur ne me joue pas de tour : jamais je ne serai l'amie de ce paysan en échange de son argent ; s'il a du blé plein ses greniers, s'il a du jambon cru et cuit, qu'il le mange, je le déclare libre d'en faire l'usage qu'il souhaite : moi je resterai vierge.

*Je préfère une petite couronne de fleurs
à un mauvais mariage.*

Je ferai un mauvais mariage, père, si je prenais le paysan pour époux, car ses biens, sa richesse lui remplissent le cœur d'avarice. Mon cœur à moi, en revanche, me dit que même tout l'or du monde ne vaut pas le plaisir d'aimer.

*Si je suis d'humeur joyeuse,
personne ne doit m'en blâmer.*

Vous blâmer ma tendre fille ? D'accord [...].)

Les récurrences lexicales sont notées en gras et les enchaînements rimiques soulignés. Les insertions s'enchaînent donc rigoureusement sur le modèle inspiré des *coblas finidas*. Cette composition, à notre connaissance, n'a pas d'équivalent au XIII^e siècle. Par conséquent, ne rentrant pas dans un cadre registral connu, échappant aux prescriptions positives ou négatives propres à un genre particulier, la *Châtelaine de Saint-Gilles* peut être considéré comme l'expression d'une norme propre à un énonciateur, c'est-à-dire comme un idiolecte. Or, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est l'habileté avec laquelle le compositeur joue sur les termes-pivots. Il lance sa strophe sur la reprise d'un mot-thème exprimé dans le dernier vers de

la strophe précédente. Ce mot-thème s'inscrit dans un contexte plus large et change parfois de sens ou de tonalité¹.

En reprenant ainsi systématiquement le deuxième vers des refrains insérés, les personnages se livrent à une sorte d'explication de texte : ils adaptent, valident, discutent le potentiel spéculaire de l'*exemplum* lyrique. Par conséquent, le contenu de chaque strophe engage le lecteur à produire les connexions suggérées par des récurrences thématiques transversales aux contenus lyrique et narratif, et la glose que constitue la reprise narrative intensifie, un peu plus, la relation sémantique, ou bien suggère encore d'autres connexions. Nous sommes donc en présence d'interprétants, qui, sous couvert de commentaires critiques, servent en réalité à faire coïncider des contenus sémantiques issus de registres différents. Ainsi, pour résumer, les interprétants dialogiques de la *Châtelaine de Saint-Gilles*, correspondant à des commentaires itérés périodiquement et contraints par des normes de construction idiolectales, placent l'auteur en position de lecteur critique de pièces lyriques qui oriente l'interprétation des interactions.

Qu'elles soient ponctuelles ou systématiques, les diverses gloses émises au sujet des insertions stipulent de manière explicite des rapprochements entre les univers associant les acteurs de la poésie et les univers associant les acteurs de la narration. Or, ainsi que nous allons pouvoir le constater à présent, ces interprétants peuvent parfois s'organiser en un ensemble rigoureux qui dépasse le statut de simple commentaire.

2 *Vidas et razos*

Les *vidas* sont des notices biographiques interpolées dans les chansonniers d'oc au XIII^e siècle. La vie du troubadour est retracée à l'intérieur de textes de longueurs variables exploitant divers registres, de la simple note biographique au récit circonstancié. Ces notices sont à la vie du troubadour ce que la chronique est à l'histoire : les informations qu'elles livrent doivent faire l'objet d'un tri afin de

¹ La reconstruction de l'entour d'un sémème lyrique constitue également un moyen d'influencer l'interprétation. Nous détaillons le procédé plus loin . Cf. *Interprétants thématiques*, p. 262-298.

distinguer les faits avérés d'indications entachées d'erreurs résultant d'une interprétation à la lettre de la *canso*. Les *razos* sont de petits textes apparus également dans les manuscrits des troubadours, mais qui ont pour but d'éclaircir les circonstances présidant à la composition d'un poème. Or, lorsqu'elles visent à élucider les conditions d'apparition d'une chanson courtoise, les *razos* en viennent tout naturellement à rapprocher des *vidas*. Les auteurs de *razos* ont, en effet, tendance à expliciter le contenu des chansons en rapport avec la vie des troubadours, instituant ainsi un rapport auteur-œuvre qui n'est pas sans rappeler les explications de texte à des fins pédagogiques dont le règne s'étend de la scolastique à la scolarité moderne. Bien que les extraits commentés ci-après ne soient évidemment pas des *razos* ou *vidas*, ils ont en commun, avec celles-ci, d'être élaborés à partir d'une pièce rapportée.

2.1 Les vidas construites autour des insertions

Un roman illustre à lui seul ce phénomène, le *Châtelain de Coucy*. Rappelons que l'œuvre de Jakemes a pour principale particularité de disposer, comme personnage principal, d'un poète donné comme auteur de sept des dix chansons insérées. Autrement dit, le héros est un poète qui compose des poèmes s'inspirant de son expérience du monde. L'entour narratif se construit donc, à la manière d'une *vida*, autour des poèmes lyriques attribués, parfois avec erreur, au vrai Châtelain de Couci. Le procès décrit dans les formules introduisant les pièces lyriques reflète bien cet état de fait : le poète *fait*, *trouve*, c'est-à-dire poétise les événements vécus, au regard de sa propre expérience du monde. De telles prérogatives constituent en soi un interprétant qui force le lecteur à produire, dans tous les cas de figure, la connexion 'je' lyrique -> 'Renaut'. Par exemple, après avoir reçu une flèche empoisonnée au cours d'une croisade, Renaut compose un poème précédé des indications suivantes :

Dont se piercoit ciertainnement
 Que vivre ne poet longhement ;
 Si s'apensa que il feroit
 Ce cant c'aucuns boins canteroit.
 Et commencha sifaitement [...]. (v. 7558-7563)

(Alors il comprend qu'il ne vivra plus guère désormais, et décide de composer ce chant, qu'un bon trouvère pourra chanter, et commence ainsi [...]¹.)

Le verbe *faire* contient à lui seul l'interprétant nécessaire à l'actualisation du contenu lyrique car il implique une reconstitution de l'entour de la communication : il *fait* d'après son vécu ce qui conduit naturellement le lecteur à sanctionner l'adéquation des propos cités et la situation du poète. De ce point de vue, l'adverbe médiéval *si*, qui ne subit pas ici de subduction comme c'est souvent le cas, apparaît avec son sens plein d'adverbe de manière : « ainsi », c'est-à-dire « eu égard à la situation présente », Renaut compose un poème qui pourra, précise l'auteur, être chanté en d'autres circonstances². L'adverbe agit comme une *enclosure*³ et conforte donc un peu plus le degré d'isotopie des énoncés lyrique et narratif. Des opérateurs associés au verbe *faire*, ou à son équivalent *trouver*, renforcent la relation sémantique, ainsi que peuvent le confirmer ces exemples supplémentaires:

En ce point a ce cant trouvé,
Car adiés ses cancons faisoit
Selonc cou ke son coer sentoît ;
Dont fu de ceste tels li sons [...]. (v. 2587-2590)

(« C'est dans ces circonstances qu'il inventa une chanson, car il en composait toujours selon l'humeur de son cœur ; voici quels furent les accents de celle-ci [...]⁴. »)

Adont fist ce cant envoisiet
D'amoureuse pensee entaite (v. 3001-3002) :

(« Il composa alors ce chant allègre qu'une amoureuse pensée éclaire⁵. »)

Jakemes reconstruit donc sans ambiguïté l'entour imaginaire des poèmes lyriques, et, tout comme les *vidas* dont il semble s'inspirer, répond « au désir de voir la

1 Aimé Petit & François Suard. *Le roman du Châtelain de Coucy*. p. 143.

2 La précision renforce les hypothèses émises sur le mode de diffusion des insertions dans cette œuvre. Cf. p. 172-173

3 Les enclosures sont « des opérateurs qui modifient le degré d'isotopie et d'allotopie des énoncés ; ils modifient aussi par là le degré de vérité des propositions qui leur correspondent. » Par exemple, explique François Rastier, « [l]a femme du boulanger est une vieille fille sera jugé contradictoire par un logicien, alors que la femme du boulanger est une vraie vieille fille est considérée comme tout à fait recevable. 'Vraie' a suspendu l'incompatibilité qui définit une allotopie entre les traits spécifiques inhérents /non-marié/ dans 'vieille fille' et /marié/ dans 'femme' (sémème sélectionné par le contexte « du boulanger ») : en effet, 'vraie' a fonctionné comme une instruction pour neutraliser le trait /non-marié/ dans 'vieille fille'. Corrélativement, le processus interprétatif actualise dans 'vieille fille' des traits afférents normés, comme /aigreur/, puis il les attribue à 'femme' ». Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 161.

4 Aimé Petit & François Suard, *op.cit.*, p. 165.

5 *Ibid.*, p. 173.

perfection abstraite du *je* lyrique incarnée dans un destin personnel¹. » Cette connivence instaurée entre le romancier et le lecteur constitue un interprétant implicite qui suggère, une fois de plus, la concordance des univers lyriques et narratifs.

2.2 Les *razos*

L'émetteur ou le récepteur du chant peuvent dans certains cas évaluer la cohérence de la contextualisation du morceau inséré autrement que par de simples commentaires laconiques. Un énonciateur représenté est alors appelé à sanctionner minutieusement le contenu lyrique d'après son entour, ainsi que cela apparaît régulièrement dans *Meliacin*, de Girart d'Amiens, auquel nous consacrerons ultérieurement une analyse détaillée. Après avoir entonné la quinzième insertion du roman, le héros demande, par exemple, à son auditoire composé de deux jeunes filles :

[...] « Pucele, que vous semble ?
N'est pas cis miens chans bien divers ? (v. 9037-38)

(Qu'en pensez-vous, mesdemoiselles ? Mon chant n'est-il pas très différent ?)

S'ensuit une sorte de *razo* développée sur près de quatre-vingts vers (v. 9039-9112) au cours desquels les protagonistes évaluent l'exemplarité de la strophe lyrique à l'aune de l'expérience amoureuse de Meliacin. Le procédé est répété en plusieurs occasions comme le montre le relevé suivant :

Quant les deus puceles oïrent
Meliacin, mout s'esjoïrent
Et mout prisierent la chançon
Et le chanteour et le son.
Se li dist la bele Oïande :

[*razo*]

« Sire, merveille seroit grande
Se vous de cele estiez blamés
Que vous si loiaument amés,
Kar trop aurait le cuer volage, etc. (v. 10863-71)

¹ Hans Robert Jauss. « Littérature médiévale et expérience esthétique ». p. 338.

(Les deux jeunes femmes se réjouirent d'avoir entendu la chanson de Meliacin. Elles apprécièrent beaucoup le texte, le chanteur et la mélodie. La belle Oriande lui dit alors : « Seigneur, ce serait vraiment étonnant si vous étiez blâmé par celle que vous aimez d'un cœur loyal, car elle serait bien volage en amour, etc. »)

Meliacins atant se tut.
Saville, qui devant estut,
Li dist mout tres courtoisement :

[*razo*]

« Biaus sire chiers, se Dex m'ament,
Il ne puet mais longuement estre
Que nous ne saçons aucun estre
De ma dame et de son couvine,
Kar mes cuers trop bien me devine
Quar par tans tel chose en oronmes
Dont trestous nous resjoïrommes etc. » (v. 10949-58)

(Meliacin s'interrompt. Saville, qui se tenait devant le jeune homme, lui dit de manière fort affable : « Cher et doux seigneur, que Dieu me guide, nous ne resterons guère plus longtemps sans nouvelles de ma dame et de sa situation : mon cœur me souffle que nous aurons bientôt de quoi tous nous réjouir [...]. »)

Parvenu au terme de ses aventures, Meliacin semble de surcroît promu au rang de véritable spécialiste de la lyrique d'oïl. Ainsi, en sa présence, un compositeur débutant se sentira obligé d'expliquer les *raisons* de son chant, avant que le « Mestres » lui fasse, à son tour, une démonstration de ses talents :

Quant li dus ot son chant finé,
Melyacin aresonné
A maintenant et li dist : "Mestres,
Vous sanble il que je soie paistres
De chançons ne faire ne dire ?
Por tant qu'Amors me gardast d'ire,
Bien m'en cuideroie passer.
Mes ore vos vueill apenser
Por quoi jai fait tele chançon.

[*razo*]

Bien vous di que grant soupeçon

Ai eü que la bele sade
Ne soit por mal de moi malade,
Por ce que la voloie avoir etc. (v. 16690-702).

(Après avoir achevé sa chanson, le duc interpella aussitôt Meliacin et lui demanda : « Maître, trouvez-vous que je suis novice en composition et en chant? Pour autant qu'Amour me préserverait du désespoir, je me passerais volontiers de chanter. Mais je veux vous expliquer pourquoi j'ai fait cette chanson. Je puis vous dire que j'ai grandement soupçonné la belle créature d'être tombée malade à l'idée que je veuille la posséder, etc. »)

L'explication qui s'ensuit consiste alors, pour le trouvère néophyte, à légitimer la parole lyrique en la replaçant dans la situation de communication.

De tels extraits ne sont donc pas sans rappeler ces biographies souvent imaginaires incluant des fragments de chanson que sont les *razos*. Il y a, du reste, de fortes chances pour qu'un auteur comme Girart d'Amiens, qui composa *Meliacin* entre 1285 et 1288, ait goûté à ce genre de littérature popularisé en langue occitane à partir de la moitié du XIII^e siècle¹. Réinvestie dans le roman farci, la *razo* nous permet, par conséquent, d'apprécier le parcours interprétatif d'un acteur de l'énonciation qui vient s'enchâsser dans le propre parcours du lecteur, et qui, ainsi, influence la collecte des informations thématiques et dialectiques participant au rapprochement des contenus.

Simple glose accidentelle ou soumise à un traitement systématique, commentaire plus long prenant des allures de *vidas* ou *razos*, ces interprétants ont tous en commun d'instaurer une relation entre le texte lyrique et le texte narratif, indépendamment de l'interprétation délivrée par les isotopies qui parcourent les énoncés. Instituant une adéquation de manière explicite, ce sont sans doute les interprétants dialogiques les plus aisément repérables.

1 « [T]he *razo* genre was popular throughout the thirteenth century and was probably, like other Provençal literature, well-known to northern writers by the end of the century. » Anne Ladd. *Lyric Insertions*. p. 211.

3.2.1.4 LE « JEU DES ACTEURS »

Plus rarement enfin, le jeu des acteurs de la narration peut orienter, dans une certaine mesure, l'interprétation des contenus insérés. Un geste, une présence sur l'espace « scénique », une attitude sont, en effet, susceptibles de produire des connexions entre sémèmes lyriques et narratifs. Dans la *Rose*, par exemple, Jouglet, le fameux ménestrel officiant à la cour de l'empereur, entonne sur la demande d'une *damoisele* (v. 1568), chez qui il est de passage, une chanson de la *Bele Aaliz* :

*Aaliz main se leva.
Bon jor ait qui mon cueur a !
Biau se vesti et para,
Desoz l'aunoi.
Bon jor ait qui mon cuer a !
N'est pas o moi. (v. 1579-1584)*

*(« A l'aube Aélis se leva.
Bonheur à qui a pris mon cœur !
Bien se vétit, bien se para
à l'ombre des aulnes.
Bonheur à qui a pris mon cœur !
Il est loin de moi¹. »)*

Or, le ménestrel semble destiner tout particulièrement sa performance à la jeune fille puisque, précisent les vers narratifs précédant l'insertion :

*Tuit cil de la rue et de l'estre
le regardent a grant merveille,
quant Juglés li chante en l'orelle [...].*

(« Tandis que, dans la rue et dans la maison, tous les habitants le regardaient avec admiration, Jouglet lui chanta à l'oreille [...] ². »)

Nous voyons donc Jouglet se tourner vers la jeune fille et ainsi l'associer comme partenaire privilégiée de la communication. Le contenu du chant semble s'adresser à elle seule : il devient dès lors possible de produire des connexions du type 'Aaliz'->

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

'damoisele', et par conséquent, |'je'| -> |'Juglés'|. L'interprétant nous met d'ailleurs sur la bonne voie puisque quelque trois cents vers plus loin, nous apprenons que l'hôtesse de Jouglet se nomme bel et bien Aaliz (v. 1807).

Un même type d'interprétant est également manifeste dans les vers narratifs précédant l'une des dernières insertions du roman. Alors que plus rien ne vient s'opposer à leur mariage, Conrad et Liénor peuvent enfin donner libre cours à leurs sentiments. Ainsi, avant d'interpréter un refrain, l'empereur se jette sur sa belle pour la couvrir de baisers :

Il saut sus, voiant ses genz lors,
si l'acole en sa bele brace ;
les biaux oils, le vis et la face
li a plus de .c. foiz besiee.
Fet il : " Or soiez envoisiee,
que grant honor vos a Dex fete ! "
De la joie qui l'en rehet
li est ciz chans dou cueur volez :

*Que demandez vos
quant vos m'avez ?
que demandez vos ?
dont ne m'avez vos ?
- Ge ne demant rien
se vos m'amez bien. (v. 5098-5111)*

(« Alors, sous les yeux de ses gens, le prince se leva pour aller la serrer dans ses nobles bras : plus de cent fois, il baisa ses beaux yeux, son visage et son front. "Réjouissez-vous, lui dit-il, car Dieu vous a fait un grand honneur". Sous l'effet de la joie qui le transporte, ce chant a jailli de son cœur :

*"Que demandez-vous
puisque je suis à vous ?
Que demandez-vous ?
Ne suis-je pas à vous ?
Je ne demande rien
si j'ai votre amour "¹. »)*

¹ *Ibid.*, p. 102.

Le déplacement de Conrad vers l'être aimé constitue donc un interprétant qui, couplé à un interprétant circonstanciel de cause (*De la joie qui l'en rehetete*), solidarise fortement les sémèmes lyriques associés aux deux acteurs de la communication énoncée avec les sémèmes narratifs renvoyant au couple amoureux.

Dans *Sone de Nansay*, la conjonction physique des acteurs de la communication, manifestée lors de la deuxième (et dernière) insertion du roman, renforce également la conjonction des contenus lyriques et narratifs. Un refrain est en effet interprété par Ydain au cours d'un tournoi au moment où son héros lui remet sa lance en gage d'amour :

A la loge pour (la) lanche vient,
A cheli tent que Yde tient.
De main a autre li bailla,
Cheste canchonnette canta [...]. (v. 10917-10920)

(Il vint à la loge pour la lance. Il la tendit à Ydain, Ydain la saisit. La lance passa de main en main et Ydain se mit à chanter [...].)

La remise de la lance qui trace figurativement un trait d'union entre les deux acteurs constitue donc à nouveau un indice qui invite à associer les acteurs du chant qui va suivre avec les deux acteurs narratifs.

Dans le *Tournoi de Chauvency*, pour prendre un dernier exemple, il nous est donné un moment d'assister à une petite reconstitution de la mise en scène réclamée par un divertissement chorégraphique et lyrique appelé « jeu du chapelet »¹. Une jeune femme dont la tête est couronnée de fleurs doit choisir parmi l'assistance celui qui tiendra lieu d'élu de son cœur. Un autre participant, appelé à se détacher du groupe, a pour rôle de s'enquérir, au moyen d'un refrain (interprétant circonstanciel), des désirs de la principale intéressée :

Aprés passa deus pas avant
Et a son tor li vint devant
Uns hons, menestreus de vïele,
Simples et dous comme pucelle,
Que par proiere et par commant

¹ Nous détaillerons son déroulement ultérieurement, p. 252-254.

Li devoit demander comant
Faisoit ainsi seule son tour,
Si cointe et de si noble atour,
Et jouoit de son chapelet
Sans compaigne, sanz amiët.
Lors li dist cil moult doucement,
Si c'on l'oï communement :

« *Douce dame, parlez a nous !*
Que quiert vostres gens cors li dous ? » (v. 4221-4234)

(Elle fit ensuite deux pas en avant. À son tour, vint se placer devant elle un ménestrel expert en vielle, doux et affable comme une demoiselle, qui devait la prier instamment de lui dire pourquoi une jeune fille si élégante et pourvue de si nobles atours faisait ainsi la ronde en jouant de son chapelet, seule et sans compagnon. Il lui demanda alors avec des manières fort douces et de sorte que tout le monde pût l'entendre :

Douce dame, expliquez-nous
ce que cherche votre noble et tendre personne.)

Chacun joue donc son rôle assumant ainsi la proposition des insertions lyriques le temps de cette petite représentation théâtrale. Le contenu des refrains constitue en somme le texte des acteurs, au sens littéral, qui incarnent sur un mode ludique les personnages traditionnels d'une lyrique popularisante. Par conséquent les connexions vont de soi. Dans ce cadre mimo-dramatique, le déplacement du ménestrel, qui s'extrait du public pour aller à la rencontre du personnage féminin, accentue un peu plus des relations qui semblent d'emblée évidentes : en se mettant en face d'elle, il ne fait qu'illustrer spatialement les connexions appariant les acteurs lyriques aux acteurs narratifs.

Derrière ces considérations, se profilent des interprétants sémiotiques qui actualisent et amplifient les données sémantiques participant à la réunion du contexte et de l'élément contextualisé qu'est le poème inséré. Cette dernière catégorie s'ajoute donc aux autres types d'interprétants dialogiques qui envoient à l'intention du lecteur des signaux superposés aux indices sémantiques lui permettant ainsi de s'assurer de la concordance de contenus hétérogènes.

3.2.1.5 SYNTHÈSE

Les interprétants dialogiques peuvent donc être classés dans plusieurs rubriques. Tout d'abord, nous pouvons considérer que la prise de parole que constitue la citation a pour vocation d'illustrer une situation vécue. En l'absence d'indices thématiques et dialectiques dessinant d'autres ensembles de connexions plausibles, il semble évident que les propos chantés, originellement dépourvus d'énonciateurs représentés, se chargent, une fois recontextualisés, d'un contenu référentiel en relation avec son interprète. D'où des associations possibles entre sémèmes lyriques cibles et sémèmes narratifs sources en dépit, parfois, de la faible densité des molécules sémiques transversales aux contenus lyrico-narratifs. La situation de communication propre à l'insertion lyrique constitue donc *a priori* un interprétant que nous avons répertorié sous l'intitulé d'*assomption par défaut*.

Les *circonstants* regroupent un second groupe d'interprétants dialogiques qui mentionnent la cause, le moyen ou le but du récitant de manière à orienter l'interprétation vers une lecture qui évalue le contenu lyrique en rapport avec son entour. Différents types d'expressions mentionnés dans les vers prélyriques fonctionnent donc comme des adverbess du procès lyrique qui déterminent des réécritures d'acteurs lyriques en acteurs narratifs.

Parfois encore, l'émetteur du discours lyrique, le récepteur, ou encore le narrateur jugent bon d'actualiser les relations sémantiques en commentant l'*adéquation* du chant avec son contexte. Ces différents commentaires peuvent prendre la forme de gloses rapides et ponctuelles ou de gloses incrustées dans la structure strophique du texte, comme dans la *Châtelaine de Saint-Gilles*. En outre, le *Châtelain de Coucy* présente la particularité d'être construit autour des passages lyriques insérés. À la manière des *vidas* occitanes, le roman restitue la biographie imaginaire d'un trouvère ayant réellement existé, nous laissant ainsi apprécier la réécriture romanesque d'un corpus lyrique préexistant. *Faire* une chanson signifie donc : « composer à partir d'une expérience consignée dans les vers narratifs ». De même, les commentaires émis à la suite d'une insertion peuvent prendre l'allure de discours critiques plus étoffés qui

rappellent, dans leur manière d'appréhender un poème en rapport avec un élément extérieur au texte, les *razos* de langue d'oc. Ainsi, les personnages de *Meliacin* se livrent régulièrement à une exégèse des insertions qui impliquent un jugement sur les facultés de la parole lyrique à révéler son sens inversé dans le contexte où elle jaillit. Cette lecture herméneutique produite par les énonciateurs représentés actualise donc sans ambiguïté des unités sémantiques réparties entre les énoncés lyriques et narratifs.

Un dernier type d'interprétant dialogique nous est fourni par des indications relatives à la gestualité des énonciateurs. Le déplacement d'un acteur vers un autre acteur indique tout simplement que ce dernier prend part à la communication en tant que récepteur privilégié, et qu'il dispose, par conséquent, d'un équivalent dans l'univers lyrique rapporté. Ces *jeux d'acteur* intensifient donc la relation sémantique de manière à la rendre accessible à l'interprétation quel que soit le nombre d'isotopies relevées.

Les interprétants dialogiques constituent la classe la plus aisément observable. Certains parmi eux résultent très clairement d'une aspiration de l'auteur à faire coïncider des contenus. Les différents commentaires émis par les acteurs de l'énoncé, par exemple, orientent explicitement le parcours interprétatif qui ne saurait, par conséquent, se construire autour des seules indications sémantiques. Au terme de ce premier recensement, nous devons, par conséquent, envisager un remaniement de notre gradient de décidabilité dont la notion de densité sémique n'apparaît plus aussi décisive. Si elle permet effectivement de mesurer le degré de plausibilité d'une connexion, les résultats obtenus doivent être croisés avec les indicateurs, disséminés dans la narration, qui stipulent une relation entre contenus. En outre, nous considérons volontiers ces interprétants comme les signes tangibles d'une lecture critique du corpus inséré. Il nous a souvent été donné l'occasion de souligner que le sens du poème n'est pas celui du poème inséré, et, de ce point de vue, les interprétants doivent être perçus comme des propositions laissées à la disposition du lecteur favorisant l'harmonisation des disparités inhérentes à l'hybridité générique et sémantique du roman farci.

Avant de tirer toutes les conclusions que nous inspirent ces intensificateurs sémantiques, il nous faut poursuivre la typologie par l'étude d'une deuxième catégorie.

3.2.2 Interprétants dialectiques

Les interprétants dialectiques, bien que plus difficiles à appréhender, influencent tout aussi efficacement le parcours interprétatif. Le terme, défini ailleurs¹, de « dialectique », regroupera les interprétants associés à la constitution sémique des acteurs du récit. Définis par leur molécule sémique ainsi que par leurs sèmes casuels, ces interprétants semblent effectivement, dans certains cas, fournir au lecteur les indices stables d'une interprétation prédéterminée. Ce sera l'occasion de découvrir toutes les subtilités dont pouvaient jouer les auteurs pour influencer notre perception du texte inséré. La démonstration ne pourra se passer d'une analyse aussi détaillée que possible des mécanismes propres à chaque catégorie d'interprétant. Nous choisirons donc de mentionner des « cas d'école » afin de fournir une description aussi méticuleuse que possible de cette classe d'interprétants.

Afin de comprendre leur fonctionnement, il sera nécessaire, dans un premier temps, d'approfondir la réflexion sur les modalités des relations conduisant à des formulations schématiques du type 'sémème lyrique source' -> 'sémème narratif but', censées rendre compte de la réécriture de celui-là en celui-ci. Nous débuterons l'enquête par une brève description des opérations de condensation sémantique à même de faciliter la reconnaissance des interprétants dialectiques, lesquels seront, en second lieu, répertoriés selon la nature du sémème captant le signifié de l'insertion.

3.2.2.1 L'OPERATION DE CONDENSATION

Si citer le texte revient à l'interpréter, l'entourage narratif consignait une lecture de la pièce intégrée, une description des relations sémantiques entre sémèmes peut s'avérer nécessaire. Plus précisément, nous serons conduits ici à appréhender un certain type de réécriture dans le cadre d'une analyse sémantique soucieuse de décrire les instructions interprétatives présidant aux relations entre énoncés lyrique et narratif. Une

¹ Voir la partie consacrée aux interactions dialectiques p. 115-149.

telle démarche répond d'ailleurs à un projet central de la sémantique des textes, problématisé naguère en ces termes par François Rastier : « [q]uelles opérations interprétatives permettent de produire le contenu d'un texte à partir de celui d'un autre ?¹ »

Il va de soi qu'un tel type de questionnement a des répercussions importantes sur la manière de considérer les textes hybrides qui composent notre corpus. Que l'on nous permette de reformuler l'interrogation afin de l'adapter à nos préoccupations : comment décrire les relations sémantiques entre le texte narratif et l'insertion lyrique dont l'un passe pour une réinterprétation de l'autre ? Ainsi que nous avons pu le souligner en diverses occasions, l'auteur de roman farci assigne du sens à la pièce lyrique du fait même qu'il la cite. Il est d'abord un interprète dont la production consiste en une actualisation du contenu du texte cité. De fait, saisir le processus d'interprétation revient à identifier, au sein d'une lecture isotopique, les transformations qui séparent un sémème source lyrique d'un sémème but narratif. Pour clarifier nos propos, nous aurons recours à l'exemple que donne François Rastier immédiatement après avoir formulé son projet de recherche :

Le syntagme « le soir de la vie » contient les traits inhérents /temporalité/ et /terminatif/ dans 'soir', /animé/ dans 'vie'. Si l'on propose la paraphrase 'vieillesse' on sélectionne un sémème qui contient /terminatif/ comme sème spécifique, /temporalité/ comme sème microgénérique, /animé/ comme sème macrogénérique.

On dira que 'vieillesse' est une *réécriture* du contenu de *le soir de la vie*. Ce sémème résulte d'une lexicalisation qui réactualise par un autre contenu des sèmes du syntagme *le soir de la vie*. Le résultat d'une opération de réécriture constitue, par sa formulation, un élément d'une lecture. Ici, les *sèmes* mentionnés appartiennent au syntagme étudié comme à sa lecture ; mais le *sémème* 'vieillesse' n'appartient qu'à sa lecture.²

Si l'on se réfère à la brève typologie des opérations de lecture que nous présente le théoricien à la suite de cet extrait, la réécriture 'soir de la vie' -> 'vieillesse' est rendue possible grâce à une opération dite de *condensation* car « plusieurs sémèmes-sources sont réécrits par un seul sémème-but (qu'on appelle parfois métasémème)³. » La sémantique dispose donc des outils pour décrire l'une des propriétés fondamentales du

1 Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 220.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

discours, qui bénéficia naguère chez Greimas d'une attention toute particulière, son *élasticité*¹. Or, cette propriété s'impose avec force dans nos romans dans lesquels l'entrecroc de grandeurs textuelles disparates (i. e. l'énoncé narratif et l'énoncé lyrique) donnent naissance à des unités discursives aux dimensions variables mais sémantiquement équivalentes.

De même, dire que la densité de traits sémiques spécifiant deux sémèmes, l'un narratif, l'autre lyrique, est moindre en cotexte narratif, semble une évidence, et l'on pourrait se satisfaire d'une description qui atteste de la condensation des sémèmes narratifs en quelques sémèmes lyriques. Pour exemple, souvenons-nous que le nombre de sémèmes lyriques permettant de construire la molécule sémique spécifique à 'touse', est nettement inférieur au nombre de sémèmes permettant de construire une molécule sémique équivalente mais spécifique à 'Liénor'. Les dimensions supérieures du texte hôte permettent donc d'appliquer un raisonnement statistique en vertu duquel les énoncés lyriques condensent forcément les énoncés narratifs.

Or, si un tel raisonnement permet d'appréhender la majorité des occurrences de notre corpus, il ne saurait pour autant faire figure de condition nécessaire et indispensable à l'intercalation d'un énoncé dans un autre. Ainsi, bien que cela puisse paraître contre-intuitif au premier abord, le mouvement peut parfois s'inverser de sorte que l'insertion lyrique devienne le texte de départ d'une densification s'exerçant en direction du texte narratif, plus précisément en direction de l'un de ses sémèmes. Dans tous les cas, ce sémème renvoie au chanteur dont le statut nous permettra de dissocier trois types d'interprétant dialectiques : les interprétants « civils », les interprétants allégoriques, et enfin les interprétants historiques.

1 Condensation visant un acteur du récit

Débutons cette étude par un exemple des plus simples afin de nous familiariser progressivement avec la notion d'interprétant dialectique associé aux instructions de

¹ L'expression est de Greimas et Courtés qui lui consacrèrent un article dans leur célèbre dictionnaire. Greimas & Courtés, « Elasticité du discours », *Dictionnaire*. p. 116.

condensations. Ainsi, toute la séquence d'ouverture de la *Violette* accorde une place de choix à des instructions sémantiques raccordant le contenu cité à un acteur du récit dont la molécule sémique est déduite d'indications en rapport avec son identification que nous qualifions de « civile ». Le texte débute, en effet, par un débat entre les tenants et les opposants du mariage incarnés respectivement par les *dames* et les *puceles* qui recourent, en guise d'arguments, à des refrains lyriques. Or, le statut de ces femmes qui chantent chacune leur tour constitue une lexicalisation des sèmes manifestés par le *je* lyrique. Un extrait présentant le chant des jeunes femmes non mariées illustrera l'opération que suggère l'association du refrain et de la qualité de son interprète :

[...] Une puciele molt senee,
 Qui suer fut le conte de Blois,
 Vairs ot les iex et les crins blois,
 Deduisans fu et envoisie,
 Ceste chançon a commenchie,
 Que le cuer ot joli et gai :

*Ja ne mi marierai,
 Mais par amors amerai.*

La suer au conte de Saint-Pol,
 Qui tant ot biel vis et biel col,
 Envoisie fu et mignote,
 Commenche haut, a clere note,
 ceste chanchon en karolant :

*Se j'ainc par amors,
 Joie en ai plus grant :
 Mal gré en aient li mesdisant.*

La damoisele de Couchi,
 Cui Dex fache vraie merchi,
 Qui molt fu avenans et bieles,
 A dit ceste canchon nouvele,
 Car ele amoit bien par amor :

*Seulete vois a mon ami ;
 S'ai grant paor. (v. 113-135)*

(Une jeune femme très avisée - la sœur du comte de Blois - aux yeux brillants et à la chevelure blonde - était fort joyeuse. Le cœur plein d'allégresse, elle se mit à chanter :

*je ne me marierai jamais,
 mais j'aimerai par amour.*

La sœur du comte de Saint-Pol, au visage et au cou magnifiques, était réjouie et gracieuse ; d'une voix forte et limpide, elle commença cette chanson tout en dansant:

*si j'aime par amour,
 ma joie en est plus grande,
 peu importe que cela déplaît aux médisants.*

La demoiselle de Coucy qui était très élégante et très belle - puisse Dieu lui témoigner une parfaite miséricorde - dit cette nouvelle chanson, car elle aimait par amour :

*je vais seule auprès de mon ami,
j'ai donc très peur.)*

Chaque insertion est donc entonnée par une jeune femme non mariée. Si, à la différence de ses compagnes dites *puciele*¹ et *damoisele*, son statut civil n'est pas mentionné explicitement, la présentation d'une dame aurait nécessité la mention de son époux et non de son frère. De plus, la proximité de cette sœur du comte de Saint-Pol et des autres jeunes femmes dont il est clairement fait mention du célibat confirme, selon nous, que la belle jeune femme n'est pas mariée. Quoi qu'il en soit, il apparaît évident ici que les insertions lyriques servent simplement à exprimer les idées contraires au mariage des interprètes pour lesquels le véritable amour est, si l'on juge de leur choix lyrique, celui que l'on accorde à son *ami*, et non pas à son mari.

Or, c'est bien cette relation entre l'insertion lyrique, plus précisément les sémèmes lyriques caractérisant le personnel *je*, et le sémème identifiant l'interprète qui permet de juger de la congruence des contenus répartis entre les deux types d'énoncé. Il est possible, par conséquent, de préciser la fonction des interprétants dialectiques sous un éclairage qui fasse ressortir avec netteté les opérations interprétatives induites par une condensation du type IL-> 'sémème narratif' (au singulier). N'estimant pas opportun d'insister sur cette catégorie de condensation, nous souhaitons en revanche accorder plus de temps à d'autres séries d'interprétants beaucoup plus difficiles à décrypter.

2 Condensation visant un acteur allégorique du récit

Un roman en particulier fait un usage quasi-systématique de ce second type de condensation à même d'orienter le parcours interprétatif. Le *Roman de la Poire*² d'un certain Tibaut³, dont on situe la composition vers le milieu du XIII^e siècle⁴, intercale une

1 « jeune femme non mariée » : le sème de virginité y est secondaire en ancien français.

2 Marchello-Nizia, *Le Roman de la poire*.

3 Ainsi que le souligne son éditeur, « la question de l'identification de l'auteur reste ouverte » : aucun indice tangible ne permet, en effet, d'associer ce Tibaut avec des homonymes connus du XIII^e s. comme Thibaut de Champagne, Thibaut de Nangis ou Thibaut de Blaison contrairement à ce qui fut suggéré. *Ibid.*, p. XXIX.

4 Rien dans le texte ne fait référence à une chronologie externe, ce qui contraint Christine Marchello-Nizia à reconstituer une datation possible à partir, entre autres, des refrains insérés. *Ibid.*, p. LXIV-LXV.

vingtaine de refrains. Ce « roman », si l'on nous permet d'user de ce terme dans son sens étymologique pour référer à une œuvre qui relève davantage du « Salut d'amour »¹ que du roman « moderne », commence par relater la naissance des sentiments amoureux de l'auteur pour sa dame, après que celui-ci eut dévotement recueilli la poire entamée par celle-là. Le parfum du fruit, que ne peuvent égaler les fragrances des baumes et des roses, pénétra alors le cœur du soupirant où il demeure encore au moment de la composition du roman :

*Oudeur de basme ne de rose
n'est si bone, se Dex m'aïst.
El cuer m'entra, encore i gist,
ne de l'issir n'a nul envie.
Tant con li siècles soit en vie (v. 463-466)*

La suite se résume en une succession de dialogues entre l'auteur et divers interlocuteurs parmi lesquels bon nombre d'allégories qui répondent aux propos inquiets de l'amoureux transi en le conseillant dans la conduite à adopter vis-à-vis de sa dame¹. En dehors de l'auteur et de la dame, ces messagères de l'Amour que sont les allégories constituent les seuls interprètes des refrains cités dans le roman. Nous réunissons dans un même exemplier dix de ces refrains précédés du nom de l'allégorie qui le chante, et suivis d'une traduction littérale : nous nous abstenons cette fois-ci de citer les vers narratifs contigus afin de porter l'accent sur les relations qu'entretiennent le contenu du refrain et le sémème renvoyant à l'allégorie.

2.1 Exemplier

Notre exemplier est exclusivement constitué de refrains, aussi n'est-il sans doute pas inutile, avant d'en consigner les occurrences, de s'interroger sur ce que l'on entend par un terme dont la transparence peut se révéler trompeuse à bien des égards.

¹ Christine Marchello-Nizia justifie l'étiquette ainsi : « [...] malgré le titre de *romanz* trois fois précisé (v. 397, 3026 et 3027), malgré la forme des octosyllabes à rimes plates, malgré les références explicites à Tristan et Yseut, à Cligès et Fenice, à Pyrame et Thisbé, cette œuvre n'a rien d'un roman courtois chevaleresque. En accord avec H. R. Jauss on qualifiera le *Roman de la Poire* de variation sur le thème du « Salut d'amour » [...] » *Ibid.*, p. XVI-XVII.

2.1.1 Le refrain : genre problématique.

C'est en effet un genre dont l'origine énigmatique conduisit les médiévistes à émettre des hypothèses incompatibles. Alfred Jeanroy a le premier soutenu l'idée² selon laquelle les refrains étaient les restes d'anciennes chansons de danse égarées, et réintroduits ultérieurement dans des genres littéraires variés, ce qui leur valut, plus près de nous, l'appellation de « parasite »³. Joseph Bédier, pour sa part, estimait avoir trouvé dans le *Tournoi de Chauvency* les preuves du contraire⁴ : les refrains seraient des pièces lyriques à part entière, fonctionnant de manière autonome, et destinées à accompagner une performance qui, ne réservant pas au chant la place centrale qu'on lui aurait un peu vite assignée, se trouverait complétée par les pantomimes des danseurs. Ceux-ci auraient donc eu pour tâche d'illustrer le contenu de ce genre bref par une sorte de spectacle à la fois dramatique et mimétique. Certes, il n'est pas impossible que les refrains aient dû constituer les paroles de spectacles dansés, mais de là à en faire un genre autarcique, il y a un pas que nous ne franchirons pas !

Le doute est également permis concernant les origines sociolectales de ces petits morceaux lyriques. Ainsi furent-ils considérés tantôt comme les débris d'une ancienne poésie populaire, dont le mode de transmission exclusivement oral portait en germe sa désintégration future, tantôt comme les surgeons travestis d'une poésie courtoise feignant l'archaïsme. La position la plus prudente a sans doute été formulée par Pierre Bec qui, minimisant l'importance qu'on accorda à la question des origines, en fit un problème de genre : « même s'ils étaient d'origine aristocratique (ce qui semble peu probable), il est indéniable qu'ils constituent, bien plus que le vestige, les manifestations parallèles d'une littérature orale plus traditionnelle. La preuve en est dans l'indépendance et la mobilité de cette masse textuelle, qui a ses structures et sa thématique propres, et fonctionne parallèlement au système lyrique auquel elle peut

1 Tout cela est certes un peu vite dit, mais un résumé plus détaillé n'ajouterait rien d'essentiel à la démonstration. On se reportera à la préface de l'édition qui débute par un synopsis nettement plus étoffé. *Ibid.*, p. IX-XV.

2 Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique*, p. 114.

3 Le mot est de Nico van den Boogard : « [...] c'est vraiment comme un genre ayant ses propres "lois" que se présente le refrain. Ce en quoi il se distingue des autres genres, c'est qu'il pourrait s'appeler "parasite" dans le sens biologique du terme : le refrain semble toujours [...] vivre en symbiose avec un autre genre littéraire, que celui-ci soit chanté comme le refrain, ou qu'il ne le soit pas. Nico van den Boogard. *Rondeaux et refrains*. p. 17.

4 Joseph Bédier. « Les plus anciennes danses françaises ». p. 398-424.

donner une coloration spécifique¹. » La mobilité des refrains à laquelle fait allusion le médiéviste conduira donc certains d'entre eux à être interpolés dans des chansons lyriques à partir du XII^e siècle², le procédé prenant une importance accrue au XIII^e siècle où il s'étendra au roman, à commencer par la *Rose*. Le refrain reste d'ailleurs, et de loin, le genre le plus inséré dans les romans farcis comme en témoigne le recensement des genres insérés que nous donnons ailleurs³. En outre, la *Poire* intègre, et ce n'est pas le seul, des refrains à l'exclusion des autres genres lyriques. Rien de plus légitime, par conséquent, que de se demander, bien que la question ait également de fortes chances de rester sans réponse définitive, pour quelles raisons les refrains ont constitué le genre de prédilection des romanciers médiévaux au mépris de la diversité. Nous formulerons à ce sujet, avec toutes les précautions que ce type d'investigation suppose, deux réponses possibles.

Une première raison, de nature socio-historique, peut être déduite de l'association du refrain et de la danse⁴. Les refrains étaient assurément rattachés à des performances chorégraphiques destinées à célébrer des traditions païennes, telles les fêtes de mai qui avaient cours dans les couches populaires de la société médiévale. La danse de carole,⁵ ainsi que le souligne, une fois encore, Pierre Bec, était, au grand dam des moralistes, « le divertissement populaire par excellence⁶. » Or, la danse nous a laissé davantage d'indices sur son exercice en milieu aristocratique. A partir du XII^e

1 Bec, *op. cit.*, p. 43.

2 En préambule de son anthologie, Nico van den Boogard rapporte que le procédé remonte, aussi loin que les documents en notre possession l'attestent, aux années 1147-48 : « [...] l'emploi du refrain comme répétition d'un même texte à la fin de chaque couplet d'une chanson - probablement aussi ancien que toute expression lyrique - se constate dès la plus ancienne chanson française connue (datable de 1147-48), à savoir la chanson de croisade *Chevalier mult estes guaris* [...]. » van Den Boogaard, *op. cit.*, p. 10-11.

3 Voir *Annexes*. p. 81-94.

4 Dans sa préface de *La Court de Paradis*, dont nous aurons bientôt le loisir de parler plus en détails, Eva Vilamo-Pentti, dans un chapitre éclairant les origines et la fonction du genre, précise en quoi consiste cette association : « [L]es refrains se rattachent [...] à des chansons de danse, soit qu'ils en sont des fragments, soit des textes indépendants, et particulièrement aux chansons de danse du mois de mai. » La philologue distingue, de ce point de vue, trois grands groupes de refrain : « [...] le motif d'un premier groupe est [...] le printemps avec ses fêtes. Un autre groupe chante simplement la joie qui remplit les cœurs au printemps, tandis qu'un troisième nous montre en pratique la danse à laquelle ces refrains étaient destinés et à laquelle ils invitaient à prendre part. » Cette distinction semble en revanche neutralisée par la thématique qui sous-tend ces ensembles, car, ajoute Vilamo-Pentti, « c'est à l'amour que se rapporte le grand nombre de refrains ». Vilamo-Pentti, *La Court de Paradis*, p. 48.

5 La danse de carole est une danse de groupe que l'on exécutait en formant une ronde. Dans un article ancien, Joseph Bédier décrit son déroulement de la manière suivante : « [L]a carole est une chaîne, ouverte ou fermée, de danseurs et de danseuses, qui se meuvent au son des voix; plus rarement, au son des instruments. La danse consiste, à l'ordinaire, en une alternance de trois pas faits en mesure vers la gauche et de mouvements balancés sur place; un vers ou deux remplissent le temps pendant lequel on fait les trois pas, et un refrain occupe les temps consacrés au mouvement balancé. Cette sorte de branle est conduite par un coryphée (celui ou celle qui *chante avant*), et les paroles chantées se distribuent entre lui et les autres danseurs. Joseph Bédier, *op. cit.*, p. 398-399.

6 Bec, *op. cit.*, p. 27.

siècle, en effet, les danses se répandirent dans les cours à titre de récréation mondaine. Les chansons qui les accompagnaient furent alors composées et interprétées pour divertir l'aristocratie médiévale. Aussi les refrains n'étaient-ils vraisemblablement plus destinés à scander uniquement les pas de danse, sans doute parce que leur interprétation devint subordonnée à des manifestations poétiques diverses n'impliquant pas forcément une quelconque activité chorégraphique.

D'autre part, le changement de cadre énonciatif n'a pas été sans altérer la thématique originelle du genre : récupéré par un public qui goûtait alors au raffinement de la lyrique d'oïl d'inspiration occitane, les refrains ont bien naturellement été affectés d'une certaine coloration courtoise. De ce point de vue, la notion de *sémiosphère*¹ semble particulièrement adaptée pour décrire l'opération qui modifia la thématique du genre à l'issue de sa migration socioculturelle. A propos de ce qu'il nomme « les mécanismes du dialogue », l'expression renvoyant aux interactions déterminables entre les espaces sémiotiques que sont les cultures, Youri Lotman formule cette loi générale :

Les textes importés sont totalement dissous dans la culture réceptrice ; cette culture elle-même évolue vers un état d'activité et commence à produire à vive allure de nouveaux textes. Ces textes sont fondés sur des codes culturels qui dans un passé lointain ont été stimulés par les invasions de l'extérieur, mais qui se sont depuis totalement transformés au travers de nombreuses évolutions asymétriques, en un nouveau modèle original².

Si un genre est bien ce qui rattache un texte à une pratique sociale disposant de ses propres usages linguistiques¹, nous devons admettre que l'évolution du refrain relève de la mutation générique. Ainsi, le milieu aristocratique qui s'enticha de ces petits poèmes, inventés très certainement dans un tout autre contexte, produisit à son tour un flot de refrains en leur octroyant des traits registraux dont ils étaient privés aux origines. Nos romans farcis offrent le témoignage récurrent, et souvent évoqué par la critique, de l'importation des refrains et de leurs danses en milieu aristocratique. À cet égard, les refrains insérés dans les œuvres narratives sont interprétés par des personnages qui, s'ils ne sont pas nécessairement des seigneurs de hauts rangs, évoluent généralement en

¹ Dans les premières pages de l'ouvrage qu'il lui consacre, Lotman esquisse cette première définition : « [p]ar analogie avec la notion de « biosphère » (Vernadsky) nous pouvons parler de « *sémiosphère* », que nous définissons en tant qu'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages et non en tant que somme des langages existants ; en un sens la *sémiosphère* a une existence antérieure à ces langages et se trouve en constante interaction avec eux. » Youri Lotman. *La Sémiosphère*. p. 10.

² *Ibid.*, p. 48.

milieu aristocratique². Les romanciers désireux de restituer l'atmosphère qui régnait alors dans des cours (que nombre d'entre eux avait certainement eu l'occasion de fréquenter) furent donc contraints de reproduire le type lyrique qui y était alors en vogue. Pour nous limiter à un exemple, le *Tournoi de Chauvency*, à partir duquel germa l'intuition bédieriste sur les origines du genre, décrit une semaine de tournois entrecoupée de traditionnelles réjouissances rapportées avec un souci de vérité qui interdisait à son auteur, Jacques Bretel, de citer des genres concurrents. Dans un cas comme celui-ci, c'est donc l'attention portée par l'écrivain à une forme de « réalisme », en retirant au terme son sens littéraire moderne, qui l'invita à insérer le genre en vogue dans les milieux où il faisait évoluer les personnages de son histoire.

Si banale soit-elle, la raison qui vient d'être évoquée n'explique pas cependant la présence écrasante des refrains dans les œuvres qui n'offrent pas à lire uniquement ce type de restitution historique³. Avec toute la prudence que peut inspirer une réflexion dénuée de preuves tangibles, nous pouvons légitimement admettre l'hypothèse selon laquelle le roman farci aurait subi l'influence analogique, dans le sens linguistique du terme, des divers genres lyriques insérant des refrains. Mais là encore, l'acception moderne peut induire en erreur. Comme l'a récemment rappelé Michel Zink⁴, le mot « refrain » a pour étymon latin *refractum* dont le sens de « brisé », « arraché » donne un indice sur l'usage qu'en firent les poètes d'antan : le refrain médiéval ne désigne pas comme aujourd'hui une itération, à intervalles réguliers, d'une strophe au contenu identique mais « un élément qui est retranché de la strophe, qui ne lui appartient pas vraiment, qui s'en distingue métriquement, ou mélodiquement, ou thématiquement, ou les trois à la fois⁵. » Cela signifie donc que le refrain est d'abord perçu par la rupture thématique ou formelle qu'il occasionne périodiquement avec la strophe lyrique, et non par la récurrence d'un contenu identique, puisque chaque strophe d'une chanson pouvait se terminer par un refrain différent (comme c'est le cas dans le singulier poème narratif

1 Voir à ce propos Rastier, *Sens et textualité*, p. 36-42.

2 Il faut dire que le *vilain*, s'il demeure un élément essentiel du scénario de farce par exemple, n'est jamais élevé à la dignité du héros romanesque. On trouvera donc des insertions lyriques entonnées par des personnages humbles dans d'autres genres que le roman. Que l'on pense, par exemple, au célèbre *Jeu de Robin et Marion* dont les patronymes nous éclairent sur la modeste condition du couple éponyme.

3 Rappelons pour mémoire que notre corpus compte 188 refrains sur un total de 285 insertions lyriques.

4 Zink, *Le Moyen âge et ses chansons*, p. 161.

5 *Ibid.*, p. 161.

qu'est la *Châtelaine de Saint-Gilles* dont nous avons déjà parlé¹). C'est pourquoi Zink préfère, à raison, parler de chansons « avec des refrains » (au pluriel) plutôt que de chansons « à refrain »² (au singulier).

Or, c'est paradoxalement la rupture induite par le refrain qui facilite son insertion dans la chanson. Nombre d'entre eux consistait en une suite de mots formant un ensemble souvent peu cohérent. Beaucoup pouvaient également avoir pour unique fonction, ainsi que le rapporte E. Vilamo-Pentti, d'imiter « onomatopéiquement le ton de la *musete* ou d'un autre instrument de berger³. » D'ailleurs, le romaniste Hans Spanke les appelait « wander-refrains »⁴ (refrains itinérants) afin de mettre l'accent sur les facultés de ce genre à migrer d'un texte à l'autre en vertu de leur musicalité, davantage que de leur intelligibilité. C'est donc la négligence manifestée à l'égard de la cohérence interne des refrains qui leur permit sans doute de pouvoir s'immiscer avec autant d'aisance dans toutes sortes de poèmes. Ajoutons également que le laconisme du genre le rendit enclin à se glisser ici et là, sans empiéter sur le contenu du texte hôte qui, de toute évidence, aurait été relégué au second plan si les dimensions de la forme insérée avaient dépassé celle de la forme insérante⁵.

Si nous pouvons aisément comprendre que le refrain a de favorables prédispositions pour occasionner une rupture à plusieurs niveaux avec la chanson sur laquelle il vient se greffer,⁶ l'argumentation ne tient plus dès lors qu'on l'applique au roman. Ce dernier constitue en effet le genre par excellence où toute insertion, quel que soit son registre, souligne un écart, au moins formel, avec la matière narrative. Autant donc il est compréhensible que le refrain constitue le seul élément assimilable en cotexte lyrique, autant le roman est un genre à l'estomac solide que la diversité des registres insérés ne devrait pas impressionner ! La preuve nous en est donnée par la *Rose* qui, loin de donner la prééminence au refrain, comme c'est le cas chez plus un de

1 Cf. p. 208-210.

2 « Le refrain, précise Michel Zink, n'est pas identifiable par son retour à l'intérieur de la chanson, mais il l'est formellement comme un élément que le mètre et la mélodie isolent de la strophe, et il l'est aussi thématiquement, car il s'insère comme une sorte de citation appropriée à la fin de la strophe. Il est supposé préexister à la strophe. » Zink, *op. cit.*, p. 161.

3 Vilamo-Pentti, *op. cit.*, p. 48.

4 Hans Spanke. *Eine altfranzösische Liedersammlung*, p. 305-346.

5 En vertu d'une logique que n'aurait pas reniée Lapalisse, la forme cesse d'être englobante dès lors que l'insertion dépasse les limites de grandeur fixée par le texte hôte. On a du mal à concevoir qu'un rondeau puisse être affublé d'une chanson de toile en guise de refrain : quel serait le texte insérant, quel serait le texte inséré ?

6 Voir aussi Bec, *op. cit.*, p. 43.

ses épigones, se caractérise par la richesse typologique du corpus inséré¹. Nous pouvons dès lors émettre raisonnablement l'hypothèse selon laquelle l'usage du refrain en tant que forme insérée en cotexte lyrique, usage rendu pertinent sur un plan stylistique, a pu influencer les romanciers médiévaux qui auraient vu en lui l'élément indispensable à tous types d'intercalation, au détriment des autres formes lyriques. Ainsi, l'insertion de refrain serait devenue la norme inspirée des modèles lyriques antérieurs. Ajoutons que le refrain s'est sans doute vu progressivement accorder un gain de sens, puisque, comme cela a été expliqué jusqu'ici, la finalité du roman farci était d'accorder des *moz* en faisant converger leurs signifiés.

2.1.2 Les occurrences

Voici à présent deux groupes de refrains prélevés dans la *Poire*, précédés de quelques mots présentant le contexte narratif dans lequel ils s'intègrent.

Après avoir raconté de quelle manière amour a enflammé son cœur, l'auteur amoureux débat avec un interlocuteur fictif sur la nature de ses déconvenues sentimentales. Il confie qu'assiégé par Amour, il a vu venir ses messagères, parmi lesquelles Beauté, Courtoisie et Noblesse, qui lui conseillèrent de capituler devant ses assauts répétés. Chacune d'entre elles se met alors à entonner un refrain en lieu de présentation :

1. Beauté :

A mon voloir ont choisi mi eill. (v. 837)

(Mes yeux ont choisi selon mon désir)

2. Courtoisie :

*N'est il bien reison, or i pensez,
que cil qui mielz aime soit li mielz amer ?* (v. 890-91)

¹ Rappelons que l'œuvre de Jean Renart contient quarante-huit pièces dont six chansons de toile, deux pastourelles, seize chansons courtoises, dix-huit rondeaux, quatre refrains, un fragment de la chanson de geste *Gerbert de Metz*, et un tournoi de dames.

*(N'est-il pas juste, pensez-y donc,
que celui qui aime le plus soit le plus aimé)*

3. Noblesse :

Nus n'atouche a moi, s'il n'aime par amors. (v. 949)

(Nul ne me touche s'il n'aime d'amour)

Ayant fait ensuite le portrait de sa dame dont il masque le nom par « engin »¹, l'auteur décrit les souffrances que lui impose Amour. Raison lui conseille d'aimer une dame de son rang ! Devant le refus entêté de l'auteur, l'allégorie tâche alors de le convaincre d'avouer ses sentiments. L'amoureux refuse cette nouvelle possibilité, mais son roman pourra lui servir de messenger. Survient alors Amour en compagnie de la dame elle-même. Frappée à son tour par l'allégorie, celle-ci envoie son cœur à son ami. Les messagères de la dame se rendent auprès de l'amoureux pour le convaincre de la sincérité de ses sentiments, chacune entonnant un refrain avant de se présenter au narrateur. Il s'agit des allégories Pensée, Simplicité, Loyauté, Mesure, Pitié et Contenance.

4. Pensée :

*Tant ai leal amor quise
c'or les ai a ma devise. (v. 2414—15)*

*(J'ai tant réclamé loyal amour
que maintenant je [les] ai selon mon désir)*

5. Simplicité :

*Je n'oi onques d'Amors joie,
or croi bien que ge l'avré. (v. 2441-42)*

*(Jamais je ne connus le plaisir de l'amour,
je crois bien que je vais maintenant le connaître.)*

¹ L'astuce consiste précisément à dissimuler le nom dans un acrostiche, la première lettre de ces trois refrains ajoutée à la première lettre du refrain suivant formant le patronyme ANNE. C'est d'ailleurs par un procédé semblable qu'a pu être reconstitué le nom de l'auteur : TIBAUT.

6. Loyauté :

*Bien doi endurer le mal,
puis que j'ai ami leal. (v. 2484-85)*

(Il me faut accepter de souffrir puisque j'ai ami loyal.)

7. Mesure :

*A lui m'en vois, ne m'en tendroie mie,
Diex, ge l'aim tant [...]. (v. 2504-05)*

*(Je m'en vais à lui, et je ne m'en abstiendrai pas,
Dieu ! je l'aime tant.)*

8. Pitié :

*Vos avroiz la seignorie,
amis, sur moi,
ce que mes mariz n'a mie. (v. 2568-70)*

*(Vous me posséderez, ami,
ce qui n'est pas le cas de mon mari.)*

9. Contenance :

*Tel dit qu'il se muert d'amour,
qui ne sent mal ne dolour. (v. 2606-07)*

*(Tel dit qu'il se meurt d'amour
alors qu'il ne ressent pas la moindre souffrance.)*

10. A nouveau Contenance:

*Et cil qui d'amer se repent
s'est bien travailliez por neant. (v. 2704-08)*

*(Et celui qui se repent d'aimer
a bien souffert pour rien.)*

2.1.3 Le débat de Mesure et Loyauté

Avant de nous livrer à l'examen complet de cet exemplier, nous souhaitons présenter un indice textuel confirmant l'omniprésence de l'opération interprétative dont nous nous apprêtons à souligner l'utilisation. Revenons donc un instant sur le chant introduit par Mesure (n°7) que nous reproduisons cette fois-ci avec son cotexte narratif contigu :

Or m'estuet entendre a mon chant :

*A lui m'en vois, ne m'en tendroie mie,
Diex, ge l'aim tant,
q'au los mon cuer ai fet ami
non mie au vostre, ce vo di.
Or n'as pas dit cume senee,
mes com fole desmesuree.*

Desquant doit donques dame aller
a son ami primes parler ? »
Ce li dist Leautez par ire,
« Et encor est la foleur pire
por ce que tu as non Mesure :
ton sens en toz tens pas ne dure.
(v. 2503-15).

(« Il me faut à présent être attentive à mon chant :

*je m'en vais à lui, et je m'en abstiendrai pas,
Dieu ! je l'aime tant,*

car sur le conseil de mon cœur, et non sur le vôtre, je puis dire que je me suis donné un ami ». –
« Tu ne parles pas en dame avisée mais en folle insensée. Depuis quand donc la dame doit-elle aller parler en premier à son ami ? lui dit Loyauté avec colère. J'ajoute que la folie est pire chez toi car tu te nommes Mesure : ton bon sens ne perdure pas en toutes circonstances. »)

C'est autant l'insertion lyrique que le commentaire de Loyauté qui nous intéresse ici. Celle-ci reproche en effet durement le choix d'une telle citation lyrique, et juge le refrain de Mesure d'autant plus inconvenant qu'il est cité par un énonciateur qui devrait s'en tenir à des propos modérés. Mesure en effet chante contre toute attente son désir irrépressible de se joindre à son amant, sans cacher ses sentiments amoureux pour celui-ci. Bref, elle fait preuve de démesure ! Loyauté perçoit donc une disjonction sémantique entre les propriétés inhérentes au statut allégorique de l'interprète et l'isotopie développée dans l'insertion lyrique. D'un point de vue strictement sémantique, Loyauté actualise dans la chanson un certain nombre de sèmes qu'elle juge incompatibles avec les sèmes spécifiques rapportés aux qualités traditionnellement attendues chez l'interprète du refrain. De fait, la présomption d'isotopie qu'induit la

présence de Mesure, se trouve en quelque sorte invalidée par le refrain que celle-ci a choisi d'interpréter. Ainsi peut-on décomposer le parcours interprétatif de l'allégorie Loyauté comme suit :

IL	->	'mesure'
/démasure/	vs	/mesure/

Comment l'allégorie indignée est-elle parvenue à une telle réécriture ? D'une part, Loyauté assigne à 'Mesure' un sème générique //amour// : les allégories étant des messagères d'Amour qui entonnent des refrains appropriés à leur fonction, l'actualisation du sème //amour// dans 'Mesure' semble aller de soi ; d'autre part, Loyauté s'attend, manifestement, à déduire de 'Mesure' un sème /mesure/, évidemment, qui, juge-t-elle, non seulement n'est pas actualisé par l'insertion lyrique mais s'oppose de surcroît à une molécule sémique composée de traits (/actif/, /amoureux/, /intensivité/) qui impliquent, à ses yeux, le sème opposé /démasure/.

Le commentaire sévère de Loyauté résulte donc de l'allotopie que constituerait la contiguïté du chant et de son interprète. Loyauté nous invite de fait, si l'on suit son raisonnement, à considérer l'*interprète* lyrique, comme un *interprétant* au sens sémantique du terme, c'est-à-dire, rappelons-le, comme une « unité du contexte linguistique ou sémiotique permettant d'établir une relation sémique pertinente entre des unités reliées par un parcours interprétatif¹. » La réaction offusquée de Loyauté constitue donc un indice sur les instructions sémantiques interprétatives induites par la proximité des sèmes lyriques et des sèmes inhérents au sémème référant à l'énonciateur du chant : l'insertion lyrique semble en effet trouver sa raison d'être dans une relation sémantique bien particulière, qui consiste en une condensation des sémèmes du texte inséré en un et un seul sémème narratif, lequel assure, par conséquent, la fonction d'interprétant dialectique.

La réponse de Mesure aux accusations de Loyauté confirme par ailleurs le rôle prépondérant de la condensation dans les opérations interprétatives présidant à la

¹ Louis Hébert. *Introduction à la sémantique*. p. 212.

réunion des deux types d'énoncé. En effet, loin de se dédire de sa citation, Mesure la justifie à plusieurs reprises. Un premier argument est adressé ainsi à Loyauté :

*Dolente sui quant ge nel voi,
mes nel doi fere ne ne l'ose,
ne seroit pas honeste chose.
Si m'estuet ovrer par mesure,
car la soe uevre toz jorz dure. (v. 2529-33)*

(Je suis malheureuse quand je ne le [mon ami] vois pas mais je ne dois et je n'ose l'ignorer, ce ne serait pas honnête. Aussi me faut-il agir en toute mesure car ses sentiments perdurent.)

Puis elle ajoute un peu plus tard à l'intention de l'auteur :

[...] assez plus toz est otreiz li dons d'amors par sage dame que par nice, par la moi ame ; qant ele a un vallet trové qui leaus est et esprové, et set de voir ne la deçoit, s'amor li done, si a droit ; par le los Mesure et Reson li fet tantost de s'amor don.	Et ge toute mesure i voi ; on s'aparçoit par le deloi : s'en est plus toust l'amours perie par medisanz et par envie, que par le deloi s'aperçoivent ; les nices lor deloi deçoivent et met a neant lor amor, ensi perist par lor folor. (v. 2545-61)
--	--

(Le don d'amour est bien plus vite accordé par la dame avisée que par la sotte, je vous le certifie. Quand elle a trouvé un jeune homme loyal ayant fait ses preuves, et qu'elle a la certitude qu'il ne la trahit pas, qu'elle lui accorde donc, en toute légitimité, son amour ! Sur le consentement de Mesure et de Raison, elle lui fait aussitôt don de son amour. Je ne vois là que mesure ; on se rend compte que l'attente a tôt fait de ruiner l'amour à cause des médisants et de la jalousie, car en le différant, on le révèle ; les sots déçoivent leur attente et anéantissent leur amour. Ainsi est-il ruiné par leur conduite folle.)

En somme, les propos de Mesure, contrairement aux apparences, sont conformes à sa nature : on se saurait se dérober trop longtemps à un amour loyal, car en tardant trop à révéler ses sentiments, on court le risque de les révéler aux calomnieux qui ne se priveront pas de dénoncer les amants. Par un renversement axiologique assez inattendu, et par lequel l'auteur souhaite sans doute convaincre sa dame de ne pas trop attendre, c'est l'attente qui relève de la démesure, tandis que la mesure consiste

précisément à avouer à l'intéressé son désir amoureux afin qu'il ait quelques chances de ne pas demeurer inassouvi.

L'opération interprétative à laquelle se pliait Loyauté n'est donc pas remise en cause, en revanche sa perception sémantique du contenu lyrique semble être entachée de préjugés qui faussent son jugement. L'isotopie mettant en relation l'insertion et la narration se trouve donc rétablie puisque finalement la molécule sémique particularisant le 'ge' lyrique (/actif/, /précipitation/, /amoureux/, /intensité/) implique bel et bien, par une série d'afférences glosées par Mesure, le sème spécifique /mesure/. En d'autres termes, Loyauté virtualise dans l'insertion lyrique le trait /mesure/, actualise le sème opposé /démasure/, tandis que Mesure, elle, actualise dans ce même refrain un sème /mesure/ afférent. L'instruction implicite consiste donc à sélectionner dans la chanson des traits sémantiques pouvant être attribués au sémème identifiant la figure allégorique. Ainsi doit-on bel et bien considérer 'Mesure' comme une réécriture par condensation des sémèmes lyriques, tel que l'on puisse schématiser :

IL -> 'Mesure',

Cette formule nous sera utile pour décrire bon nombre d'interactions entre insertions lyriques et sémèmes narratifs ; l'usage commode de l'abréviation de départ doit être précisée : « IL » ne renvoie pas à proprement parler au contenu lyrique dans son intégralité mais aux classes d'occurrences désignant l'acteur *je* de la poésie.

L'indignation de Loyauté ainsi que la justification de l'accusée, qui compose d'ailleurs un interprétant dialogique relevant de l'adéquation explicitée, nous livrent donc une clé de lecture qui ouvre l'accès à la compréhension des insertions lyriques figurant dans ce texte. Avant de reprendre le reste de l'exemplier, résumons pour finir les règles interprétatives déduites de la polémique entre Loyauté et Mesure :

- l'énonciateur du chant fait figure d'interprétant car sa présence permet d'établir une relation sémantique entre l'insertion et la narration ;
- la molécule sémique constituée autour de cet interprétant contraint l'intelligibilité sémantique de l'insertion lyrique et guide notre parcours interprétatif ;

- de fait, la lecture de l'insertion lyrique consiste, quitte à procéder par afférences, en une actualisation des sèmes qu'elle partage avec l'allégorie ;
- le résultat de l'opération de réécriture se trouve donc condensé dans le substantif identifiant l'allégorie, et non pas disséminé dans les vers narratifs englobant comme cela a pu être le cas jusqu'à maintenant ;
- ce sémème doit, par conséquent, être considéré comme un interprétant dialectique.

2.1.4 Les allégories du *Roman de la Poire* condensent les insertions lyriques

Étant à présent assuré qu'une opération de lecture bien précise – la condensation – associée à un interprétant dialectique de type allégorique favorise, dans la *Poire*, la relation entre insertion lyrique et narration, nous pouvons revenir à notre exemplier afin de traiter la totalité des occurrences qui le composent. Dans tous les cas de figure, le sémème renvoyant à l'interprète instaure une isotopie qui s'achève avec la citation lyrique. Eu égard aux instructions interprétatives que le débat de Loyauté et Mesure a fait apparaître, nous nous donnerons pour tâche de dégager les traits partagés par l'insertion lyrique et la molécule sémique constituée autour de l'allégorie. N'oublions pas que c'est le contenu lyrique qui doit guider la sélection des sèmes actualisables dans l'allégorie ! Nous reprendrons donc chaque occurrence de l'exemplier sans nous attarder dans de trop longues explications qui ne feraient que répéter ce qui vient d'être dit. Une présentation schématique et quelques commentaires succincts suffiront donc à attester de la condensation de sèmes lyriques en un et un seul sémème narratif. Signalons en outre pour chaque type de réécriture un glissement générique : les connexions sont rendues possibles si l'on conçoit le sémème allégorique comme relevant du domaine //amour//. Par exemple, la réécriture IL-> 'Noblesse' implique que l'on actualise dans 'Noblesse' un sème générique //amour// et que l'on virtualise son sème générique du type //statut social// qu'il suppose en langue. Bien que dans l'idéal courtois l'un aille rarement sans l'autre, il s'agit avant tout ici de la noblesse de cœur ! Il en va ainsi pour tous les types de réécritures mentionnées ci-après, que nous faisons suivre de la molécule sémique commune au refrain et à l'allégorie, puis d'une glose justifiant les différentes sélections sémantiques opérées.

1.

IL ->'Beauté'

//amour//, /désir/, /visible/

La chanson actualise dans 'Beauté' les traits suivants :

//amour// ;

/désir/ déduit de 'vouloir' qui implique la tension du sujet, |'je'| vers un objet désiré ;

/visible/ déduit de 'eill', l'objet en question étant perçu par la vue, et de 'choisi' qui implique, plus encore en ancien français qu'aujourd'hui, une sélection par l'organe de la vue.

2.

IL ->'Courtoisie'

//amour//, /légitime/, /équitable/

La chanson actualise dans 'Courtoisie' les traits suivants :

//amour// ;

/légitime/ déduit de 'raison' qui implique de la part du sujet une adhésion à un certain nombre de valeurs propres à la courtoisie telles la loyauté, la discrétion, la bonté, la douceur, etc. ;

/équitable/ déduit du deuxième vers qui est une référence explicite à l'amour courtois, cet art d'aimer faisant une place d'honneur, pour reprendre les mots de Zumthor, « à la libre entente amoureuse et au don sexuel réciproque¹. »

¹ Paul Zumthor. « Courtoisie », p. 284.

3.

IL ->'Noblesse'

//amour//, /loyauté/

La chanson actualise dans 'Noblesse' les traits suivants :

//amour// ;

/loyauté/ déduit de l'ensemble du vers-refrain.

4.

IL ->'Pensée'

//amour//, /recherche/

La chanson actualise dans 'Pensée' les traits suivants :

//amour//,

/recherche/ déduit de 'quise', participe passé de *querre* signifiant, entre autres, « rechercher ». *Pensée* peut en effet renvoyer dans l'ancienne langue à un projet plus ou moins préoccupant pour le sujet, telle est l'acception que le refrain nous donne à interpréter dans l'allégorie.

5.

IL ->'Simplicité'

//amour//, /simplicité/

La chanson actualise dans 'Simplicité' les traits suivants :

//amour// ;

/simplicité/ déduit du raisonnement du rapport de cause à effet exprimé dans le refrain : avoir été privé de la joie du sentiment amoureux rend son obtention probable !

6.

IL ->'Loyauté'

//amour//, /dysphorie/, /fidélité/

La chanson actualise dans 'Beauté' les traits suivants :

//amour// ;

/dysphorie/ déduit du 'mal', qui, replacé dans son contexte, implique un système axiologique selon lequel on doit rester fidèle à son amour quels que soient les maux que cela suppose ;

/fidélité/ déduit du premier vers ainsi que de l'adjectif 'leal'.

7.

IL ->'Mesure'

//amour//, /mesure/

Voir *supra*.

8.

IL ->'Pitié'

//amour//, /promesse/, /don/

La chanson actualise dans 'Beauté' les traits suivants :

//amour// ;

/promesse/ déduit du gramème '-oiz' dans *auroiz*, désinence du futur qui implique une projection.

/don/ déduit de 'avroiz la seignorie' qui renvoie au guerredon de la phraséologie courtoise, c'est-à-dire à la récompense d'amour que la dame accorde, fût-elle mariée, à son soupirant.

9.

IL ->'Contenance'

//amour//, /sincère/

La chanson actualise dans 'Beauté' les traits suivants :

//amour// ;

/sincère/ déduit de l'ensemble du refrain qui laisse entendre que l'amant véritable ne saurait feindre.

10.

IL ->'Contenance'

//amour//, /fidélité/

La chanson actualise dans 'Beauté' les traits suivants :

//amour// ;

/fidélité/ déduit de 'repent'. Les conséquences négatives du repentir soulignent l'obligation pour l'amant digne de ce nom de rester fidèle à ses sentiments amoureux.

Inutile de recourir à des exemples supplémentaires pour s'apercevoir que les insertions lyriques de la *Poire* fonctionnent sur un *modus operandi* bien déterminé dont l'auteur nous livre les règles, sous prétexte de rapporter une altercation entre deux de ses personnages allégoriques. Certains traits sémantiques de la chanson se trouvent donc actualisés par un sémème narratif qui les condense. En dehors de la relation IL -> 'Mesure' explicitée par l'allégorie Mesure elle-même (c'est-à-dire l'auteur), il appartient au lecteur de restituer la molécule sémique commune acteurs lyriques et narratifs. Il est aidé pour cela par un interprétant qui le contraint à actualiser dans la pièce lyrique les sèmes favorisant une réécriture dont la tension s'exerce toujours en direction d'un seul sémème narratif.

Comme nous allons pouvoir le constater maintenant, Tibaut n'est pas le seul auteur du Moyen Âge à exploiter de cette manière les possibilités sémantiques que suscite l'insertion d'un texte dans un autre.

3 Condensation visant un acteur « historique »¹

« Dans le poème intitulé *La Court de Paradis*, de la fin du XIII^e siècle, un trouvère anonyme, à l'esprit naïf et enjoué, décrit une fête que Dieu donne à ses saints au ciel ». C'est par ces mots qu'Eva Vilamo-Pentti débute sa préface à l'édition² d'un texte mineur, si l'on en juge par la discrétion avec laquelle il a pu passer au travers des mailles, toujours plus serrées, de la critique médiévale. Dès les premières pages de l'œuvre, l'auteur nous donne à apprécier, sans aucune intention parodique, une version céleste de la cour féodale : le Seigneur y est représenté en seigneur, la Vierge en dame de haut rang, les martyrs, les confesseurs, les apôtres, les évangélistes, etc., en invités prestigieux composant la suite du maître des lieux. Cette naïve peinture d'un au-delà à l'image de la société médiévale d'ici-bas valut à la *Court de Paradis* les critiques méprisantes de quelques censeurs indignés par ce qu'ils considéraient être un blasphème.

Ainsi, Eva Vilamo-Pentti recueille dans son introduction des commentaires qui prêtent certainement davantage à sourire que la prétendue ingénuité de l'œuvre. Amaury Duval, par exemple, s'offusqua à l'idée que l'on pût avoir l'audace d'insérer des refrains « plus qu'érotiques »³ dans une œuvre censée être à la gloire de la sainte Vierge et de son fils. Le contempteur pointe donc du doigt les dix-neuf refrains à thématique amoureuse qui viennent compléter la transposition des cours seigneuriales où l'occasion était donnée aux professionnelles de la chanson comme aux autres de rivaliser d'élégance. Or, si la critique de Duval paraît aujourd'hui démodée en raison d'un puritanisme d'un autre âge, nous en retiendrons néanmoins l'argument de base : les refrains traitent d'amour terrestre alors que le texte évoque davantage l'amour céleste.

1 « Historique » ne réfère pas à un acteur ayant forcément existé, mais à un acteur donné comme ayant existé ou existant : le qualificatif est donc par conséquent encadré de guillemets.

2 Eva Vilamo-Pentti. *La Court de Paradis*.

3 Amaury Duval. *Histoire littéraire de la France*. p. 792-800. Cité par Vilamo-Pentti, *ibid.*, p. 8.

Se trouve ici mis en exergue un procédé commun à de nombreuses pièces lyriques qui relève de la catégorie, abordée ultérieurement, des interprétants thématiques¹. En effet, Amaury Duval, même si telle n'était pas la première de ses préoccupations, fonde ses reproches sur une observation sémantique qui a trait à une opposition domaniale induite par la coprésence de la classe //amour terrestre//, dans la chanson, et de la classe //amour celeste//, dans la narration, ce qui implique, bien entendu, une opposition entre le //profane// et le //sacré//. Pour ce qui est plus précisément des interprétants dialectiques, la contiguïté des sémèmes lyriques et narratifs réclame des opérations similaires à celles étudiées précédemment, mis à part que les sémèmes narratifs, condensant les sémèmes lyriques, renvoient dans la *Court de Paradis*, non pas à des allégories, mais à des figures chrétiennes historiques.

3.1 Le chant des martyrs

Pour bien percevoir les glissements sémantiques qui résultent de l'interaction des classes contextuelles, nous commencerons par prendre comme exemple le quatrième refrain de la *Court de Paradis* que nous reproduisons ci dessous avec ses vers pré-lyriques :

E vos saint Estene venant
 Et saint Climent et saint Vincent
 Et saint Leurent qui rostis fu
 Et graailliez de seur le fu,
 Si que costé n'i ot entir,
 Et avec aus tuit li martir;
 Et chantent hautement et cler
 De fine amor qui les aprent:

*Cil doit bien joie mener
 Qui joie atent
 Des max qu'il sent (v. 291-93)*

(Et voici venir Saint Etienne suivi de Saint Clément, Saint Vincent, Saint Laurent, qui fut rôti et grillé sur le feu, et dont les flancs furent dévorés par les flammes, ainsi

¹ Voir p. 262-298.

que tous les martyrs ; ils chantent d'une voix forte et claire au sujet de l'amour courtois qui les inspire :

*Il doit se montrer heureux
celui qui attend la joie
des maux qu'il ressent.)*

Tout au long de son récit, l'auteur insère donc des refrains qui sont interprétés successivement par des groupes dont les membres relèvent de catégories d'individus différentes (ici les martyrs) : les patriarches entonnent la première insertion puis c'est au tour successivement des apôtres, des confesseurs, des innocents, des vierges, des veuves, des dames, etc. Parfois, un seul personnage (Saint Pierre, Jésus, Madeleine, La Vierge, etc.) se détache du groupe pour chanter. Les figures historiques ont ici le rôle qui était dévolu aux allégories de la *Poire* : ce sont des interprétants suggérant des réécritures condensées (sémèmes lyriques -> sémème narratif) obtenues à la suite d'un tri des propriétés sémiques de la chanson. Ainsi, la nature des interprètes, dans l'exemple relevé, nous contraint d'actualiser dans le refrain consigné ci-dessus une molécule sémique constituée des traits suivants :

/euphorie virtualisée/ déduit de 'joie atente' ;

/dysphorie actualisée/ déduit de 'max qu'il sent' ;

/stoïcisme/ impliqué par les deux sèmes précédents.

Or, cette molécule, on l'aura compris, caractérise également le martyr dont la résistance au supplice /dysphorie actualisée/ se nourrit de la promesse d'un salut final /euphorie virtualisée/ qui vaut le sacrifice de sa personne (/stoïcisme/). Nous pouvons également nous rendre compte que l'environnement narratif indexe les sémèmes dans un domaine autre que celui auquel le refrain les solidarise : les sèmes /euphorie virtualisée/, /dysphorie actualisée/, /stoïcisme/ migrent dans le domaine //religion//, //amour céleste// dans 'martir' se met à concurrencer le trait //amour terrestre// diffusé par l'insertion lyrique. Le transfert de classe implique également une altération des traits sémantiques inhérents aux principaux sémèmes du chant.

Ainsi, le stéréotype du mal d'amour se transforme dans la bouche des acteurs narratifs en une évocation de leurs supplices physiques. Les quatre martyrs en question

sont effectivement connus pour les épouvantables tortures qu'ils ont dû endurer à la fin de leurs jours : Saint Etienne fut lapidé, Saint Vincent, écartelé, lacéré et brûlé, Saint Laurent, comme le précise le texte, connut le supplice du gril, et Saint Clément fut précipité dans la mer, une ancre au cou. Le changement de classe sémantique consécutif à la recontextualisation du refrain influence donc l'interprétation de ses sémèmes de sorte que 'max', par exemple, reçoive le trait /supplice physique/ à la place du trait /supplice moral/ qui est un sème sociolectalement normé en contexte amoureux. De même, 'joie' se déleste de son sème /jouissance amoureuse/ pour un sème que l'on pourra nommer /jouissance divine/. On notera à ce stade de l'analyse que les deux sémèmes changent de catégorie macrogénérique de façon symétrique : tandis que 'max' quitte la dimension //abstrait// (le mal d'amour, sauf cas pathologique, affecte avant tout l'esprit) pour la dimension //concret// (le supplice physique des martyrs), 'joie' quitte la dimension //concret// (« joie » renvoie le plus souvent chez les poètes médiévaux à l'union amoureuse proprement dite) pour la dimension //abstrait// (le salut de l'âme).

3.2 Illustrations supplémentaires

Les instructions interprétatives suggérées par l'insertion du refrain des martyrs ne sont pas le fruit d'un concours de circonstances hasardeuses. De fait, l'ensemble des insertions lyriques du texte invite le lecteur à se livrer au petit jeu dont nous venons de décrire les règles. L'essentiel ayant été dit à ce propos, nous irons droit à l'essentiel, sans nous encombrer d'analyses détaillées, qui finiraient par constituer, à la longue, un déni à la perspicacité du lecteur.

Refrain n°5

Les Saints chantent :

*Je ne fui onques sanz amor
Ne ja n'iere en ma vie.*

*(Jamais je ne fus privé d'amour,
et je ne le serai jamais de toute ma vie.)*

Condensation IL - > 'Saints' :

- actualisation du sème générique /amour céleste/ (dédit de ‘amor’) ;
- virtualisation du sème générique /amour terrestre/ (latent dans ‘amor’ également mais aussi de normes sociolectales inhérentes au refrain) ;
- actualisation des sèmes spécifiques /foi/, /permanence/.

Refrain n°6

Les Innocents chantent :

*Vrais Diex, la joie que j’ai
Me vient de vos.*

*(Dieu loyal, la joie que j’éprouve
me vient de vous.)*

Condensation IL - > ‘Innocents’ :

- actualisation des sèmes spécifiques /salut/ (de ‘joie’), et /destinataire/ (de ‘me vient de vos’).
- actualisation des sèmes spécifiques /salut/, /destinataire/. « Innocents » est évidemment à prendre dans son sens biblique, il s’agit des enfants de Bethléem massacrés par Hérode dont la folie meurtrière trouve son origine dans l’annonce de la naissance du « roi des Juifs ». Or, le problème doctrinal que pose ce génocide avant l’heure tient à l’impossibilité pour les enfants morts sans baptême¹ de rejoindre le Paradis : Dieu fit une exception et assura le salut de leurs âmes en les acceptant au ciel, d’où les traits spécifiques à ce groupe d’interprètes et énoncés dans la chanson : /salut/ + /destinataire/.

Refrain n°7

Les Saintes et les vierges chantent :

*Renvoisiement
I vois a mon amis.*

(Avec gaité,

¹ Petite parenthèse historique : la mortalité infantile est si effrayante à la fin du XII^e siècle que l’église est contrainte d’autoriser le baptême *quam primum* (i. e. *dès que possible*) qui ne sera généralisé qu’au XIII^e siècle.

je vais auprès de mon ami.)

Condensation IL - > 'saintes et vierges' :

- actualisation du sème générique /amour céleste/ (dédit de 'ami'), virtualisation du sème générique /amour terrestre/ (latent dans 'ami') ;
- actualisation des sèmes spécifiques /euphorie/ (dédit de 'Renvoisiement') et /fidélité/ (dédit de 'amis').

Il est sans doute peu utile de fournir des illustrations supplémentaires pour comprendre ce qu'induit l'insertion lyrique sur un plan sémantique : l'intrusion de la chanson impulse une modification des traits génériques et spécifiques des sèmes qui la composent, ce dont n'a apparemment pas tenu compte Duval. En les qualifiant d' « érotiques », ce dernier n'a sans doute pas perçu l'opération indispensable, selon nous, à la compréhension du procédé de l'insertion dans ce texte où, pour résumer, les isotopies amoureuses se muent en isotopies religieuses. Aussi, dès lors qu'ils sont intégrés, ces refrains ne sont plus à lire comme des chants d'amour mais comme des chants religieux. L'insertion de ces petites pièces lyriques modifie leurs traits génériques qui s'adaptent à leur nouvel environnement tandis que ses traits spécifiques sont soumis à un tri à l'issue duquel certains d'entre eux seront actualisés et d'autres virtualisés. Par la répétition systématique du procédé à chaque insertion, nul doute selon nous que l'auteur ait voulu jouer des contrastes sémantiques favorisés par les propriétés hybrides du roman-citation. Les insertions successives proposent donc une énigme au lecteur pour qui chacune d'entre elles implique une sélection plus ou moins réfléchie des traits spécifiques afin de rendre les réécritures du type IL-> 'martir' fonctionnelles.

3.2.2.2 PROBLEMES DE « JUSTIFICATIONS »

Le débat critique de Loyauté et Mesure, commenté quelques pages plus haut, force, en quelque sorte, l'interprétation du lecteur : si ce refrain est interprété par Mesure, c'est parce qu'il recèle des traits sémantiques qui doivent être actualisés ou non afin de produire une isotopie avec la molécule sémique caractérisant une telle

allégorie. Aussi, si Mesure n'avait pas été amenée à expliquer – nous paraphrasons - que la molécule sémique (/actif/, /précipitation/, /amoureux/, /intensité/) associée au *je* lyrique particularisait également, par afférence, sa propre personne, la tentation aurait été grande, pour nous, de conclure à l'énoncé allotopique. La glose de l'allégorie n'invalide pas les autres interprétations pouvant justifier la relation IL-> 'Mesure', mais la résolution de la polémique inventée par l'auteur contraint tout de même fortement, et à rebours, notre lecture du refrain (adéquation explicitée par l'allégorie incriminée). Quand bien même le statut du chanteur constitue un interprétant qui stipule une relation entre le *je* lyrique et le *je*, c'est au lecteur, seul, de procéder à l'extraction des sèmes rendant l'insertion lyrique pertinente afin, *in fine*, de justifier la présence d'un certain poème à tel endroit du texte. Par conséquent, il ne lui appartient pas de se risquer à produire une *réécriture*, au sens sémantique précis du terme, étant donné que les connexions sémantiques sont consignées par le texte (IL -> 'mesure'). Il est appelé cependant à comprendre en quoi un refrain, ou tout autre genre, peut être perçu comme l'expansion du sémème narratif renvoyant au chanteur.

Or, les indices sémantiques menant à l'interprétation suggérée par l'auteur ne sont pas toujours aisément décelables, qui plus est pour un lecteur que plusieurs siècles séparent du texte étudié. Ces instructions interprétatives sont donc le principal moteur insérant dans le *Roman de la Poire* et la *Court de Paradis* (il est également à l'œuvre ailleurs de façon moins systématique), mais la lecture favorisant la mise en relation d'un poème et d'un sémème narratif oppose parfois une résistance qui peut être de deux ordres : soit le contenu lyrique et son sémème narratif à apparier manifestent un écart important sur le plan sémantique, soit le contenu de l'insertion manifeste une polysémie qui rend la relation ambiguë. Les deux exemples qui suivent, tirés à nouveau de la *Court de Paradis*, illustreront ces deux formes d'ambiguïtés induites, non pas par l'identification des réécritures impliquées (IL -> 'mesure' est assumée par l'auteur), mais par les arguments conduisant à elles, c'est-à-dire par les données sémantiques observables favorisant cette interprétation. Bref, si le texte nous livre l'étape finale du parcours interprétatif, les étapes intermédiaires peuvent parfois se dérober au regard du lecteur.

I « Les évangélistes gardent le bois ! »

L'exemple suivant illustrera un premier type de difficulté inhérent à la lecture d'une relation condensée du type IL -> sémème narratif. Au sein de la cohorte de fidèles qui se pressent aux portes de cette cour du paradis, les quatre évangélistes signalent leur arrivée par l'interprétation du treizième refrain inséré dans l'œuvre.

Les .iiij. evangeliste i sunt
Qui la court toute esbaudir font;
Chascuns tient en sa main .i. cor,
Ne sai s'il est d'argent ou d'or
Ou d'autre metal vraiment,
Et cornoient tant doucement,

*Je gart le bos
Que nus n'en port
Chapiau de flos s'il n'aimme.*

(Les quatre évangélistes sont présents, ils animent la cour entière ; chacun tient dans sa main un cor, dont je ne sais, à dire vrai, s'il est d'argent, d'or, ou encore d'un autre métal. Ils en jouaient avec une grande délicatesse :

*je garde le bois !
Que nul ne porte
de couronne de fleur à moins d'aimer.)*

L'intervention des quatre évangélistes et le contenu du refrain qu'ils interprètent posent un problème que l'on pourrait questionner ainsi : comment justifier une lecture du refrain dans ce contexte telle qu'elle justifie la condensation des sémèmes lyriques en 'evangeliste' ? Quels sont les traits actualisables communs aux sémèmes lyriques et au seul sémème narratif favorisant la réécriture IL-> 'evangeliste' imposée par le texte?

1.1 Le jeu du chapelet

Avant toute chose, le sens du refrain, indépendamment de sa circulation dans cette cour céleste, appelle quelques commentaires. Une lecture littérale nous fait entrevoir un petit scénario susceptible d'être paraphrasé en ces termes : au cœur d'un

bois se réunissent des amants munis d'un chapeau de fleurs qui constitue le sésame ouvrant l'accès au terrain des réjouissances amoureuses, domaine surveillé par des gardiens dont on peut supposer qu'ils ont pour rôle, à l'instar des guetteurs des chansons d'aube, d'avertir les amants de l'arrivée de personnages indésirables. La chanson réfère-t-elle à des pratiques ancestrales bien réelles qui eurent cours jadis dans nos campagnes ? Il paraît peu probable de dépasser, dans ce domaine, le stade de la simple supputation. Nous porterons en revanche davantage notre attention sur ce petit chapeau de fleurs qui surmonte le chef des participants.

Dans le *Tournoi de Chauvency*, le *chapelet* désigne deux choses : un jeu courtois pratiqué à plusieurs, et son accessoire principal, c'est-à-dire la couronne fleurie elle-même. Si l'on se fie aux indications que nous livre le roman de Jacques Bretel, on pourra résumer les règles du *chapelet* de la manière suivante : une jeune femme à qui il a été remis le chapeau de fleurs doit concéder sa parure à titre de gage d'amour à l'un des participants. Pour le mériter, ces derniers doivent se présenter à la belle en lui faisant une sorte de cour amoureuse dont le chant est l'unique moyen d'expression. Se met alors en place un petit jeu de rôles dans lequel la protagoniste remplit la fonction d'une jeune femme célibataire disposée à offrir son cœur à l'ami qui se sera montré le plus convaincant. La couronne fleurie est ainsi associée à la conquête amoureuse ainsi que cela est attesté par ailleurs dans de nombreux refrains tel celui de *Renart le Nouvel*, numéro 37 :

*Chapelet de venke
Et nouvel ami ferai.* (v. 6769-6770)

*(Je ferai une couronne de pervenches
et j'aurai un nouvel ami)*

De même dans la *Châtelaine de Saint-Gilles*, qui met en scène une jeune aristocrate promise contre son gré à un vilain fortuné, l'expression *chapelet de flors*, comprise dans le quatrième refrain, doit être réécrit en *l'amour*, comme l'indique la glose offerte par la strophe qui suit (adéquation explicitée) par opposition au mariage forcé :

J'aim miex un chapelet de flors

Que mauves mariage. (v. 35-6)

*(Je préfère une couronne de fleurs
au mariage malheureux.)*

De plus, comme le laisse supposer le refrain inséré dans la *Court de Paradis*, il est possible que cette espèce de mimodrame lyrique ait nécessité la présence d'acteurs secondaires disposés à endosser divers rôles, comme celui de gardien, dont la fonction semblait être de maintenir la cohésion de cette petite cour d'amour. Nous voyons mal, par conséquent, ce que viennent faire les évangélistes dans ce jeu courtois ! On pourra cependant y parvenir au prix de connexions isotopiques qui ne présagent en rien d'une interprétation faisant foi à partir de données sémantiques foncièrement objectivables comme cela put être le cas auparavant. Voyons néanmoins comment la sémantique pourra nous faire appréhender la disjonction des signifiés dont la contiguïté laisse pourtant présumer une réécriture du type IL -> 'évangélistes'.

1.2 Une condensation problématique

Les évangélistes sont considérés, dans la doxa chrétienne, comme les témoins privilégiés de la vie du Christ dont ils consignèrent les actes dans les Evangiles (selon Matthieu, Marc, Jean et Luc). De fait, le seul sème permettant d'opérer la liaison entre 'je' et 'évangéliste' semble être /gardien/ inhérent à 'gart' et afférent à 'évangéliste', ce qui fait de nos quatre biographes les dépositaires d'une parole sacrée. Aussi aurions-nous affaire ici à une réécriture du type 'je'-> 'évangéliste' que pourrait du reste corroborer l'utilisation, curieuse dans ce contexte, du cor accompagnant leur chant lyrique. Ainsi, par un jeu de va-et-vient interprétatif, la présence de l'instrument de musique mentionné dans les vers narratifs se trouverait à l'état latent dans l'insertion lyrique, en tant qu'accessoire indispensable à la fonction des gardiens du bois. Par ses propriétés acoustiques, le cor s'est d'ailleurs spécialisé dans un tel type d'utilisation (songeons au cor de chasse). Autrement dit, la proposition « *je* surveille le bois » déclencherait l'interprétation narrative « les évangélistes surveillent la mise en forme écrite d'actes et de messages sacrés » ; or les évangiles sont munis de cor, ce qui implique, eu égard à la connexion 'je'-> 'évangélistes', que les gardiens se servent

également de ce moyen pour signaler toute intrusion inopinée. En poursuivant l'analogie jusqu'au bout, on sera tenté inévitablement de mettre en parallèle le domaine spatial, où jouent les amants, et le domaine sacré, où le texte prend forme, ce qui nous conduit à finaliser la connexion – purement symbolique – de l'homologie¹ 'bois' -> ['évangiles']. Le fameux *chapelet*, sous l'influence de l'interprétant dialectique, pourra alors être rapproché de la couronne du martyr (connexion métaphorique), parfois représentée tressée de fleurs.

Nous n'ignorons pas que cette lecture de l'insertion corrélée au texte narratif puisse prêter le flanc à une contestation fondée sur la critique d'une approche sans doute trop subjective : 'gart' actualise-t-il vraiment un sème /gardien/ dans 'évangélistes' ? Autrement dit, la connexion métaphorique de 'je' en 'evangeliste' peut-elle être déduite d'un sème dont la présence dans le deuxième sémème est le résultat d'une telle afférence ? Plutôt que de déconstruire dans un élan d'autodérision la fragile lecture que nous venons d'échafauder, tentons de comprendre ce qui pose ici problème.

Dans le chant des martyrs étudié *supra*, 'max' se prête davantage à une extrapolation sémantique à l'issue de laquelle le sémème transite du domaine //amour terrestre// au domaine //amour céleste//. Le fait que le sème /dysphorie/ soit, dans le genre lyrique médiéval, commun à l'amant et au martyr y est certainement pour quelque chose. À l'inverse, le sème /gardien/ octroyé à 'evangiles' par le texte lyrique, ne peut se trouver justifié qu'au prix d'une afférence qui n'a rien d'évidente. Mais ce n'est pas seulement cela qui rend ce type d'interprétation difficile. Tandis que la comparaison entre l'amour terrestre et l'amour céleste relève d'une norme relative à un genre, l'analogie entre les évangélistes et les veilleurs est le fait d'un auteur. On sait en effet que le profane et le sacré interagissent fréquemment dans la poésie médiévale. Une preuve parmi d'autres : le vocabulaire utilisé dans l'art lyrique des trouvères neutralise fréquemment l'opposition entre ces deux domaines sémantiques. Nombre de topiques panégyriques élèvent, en effet, la dame à la dignité d'une transcendance envers laquelle le poète ne peut que délivrer timidement les marques d'une dévotion quasi-religieuse. La chanson se fait alors prière. De même, le registre pieux du Moyen Âge, pourtant né en réaction au lyrisme profane, ne constitue pas moins une transposition des principaux

1 'je' : 'evangeliste' :: 'bois' : ['evangile'].

traits thématiques de la chanson d'amour. « Il n'y a donc pas de « genre » religieux, assure Pierre Bec, mais simplement une tentative de conversion – dans tous les sens du terme – de genres préexistants, dont l'archaïsme et l'impact populaire se trouvent ainsi confirmés¹. » On ne s'étonnera guère alors que le mal amoureux puisse si bien convenir à la souffrance physique éprouvée par les martyrs, l'analogie étant corroborée par un méliisme thématique codifié sociolectalement : l'amant est un martyr, le martyr est un amant. En revanche, la réécriture que nous avons déduite de cette dernière insertion lyrique ne se fonde sur aucune pratique littéraire déterminée, mais relève d'une interprétation idiolectale².

La difficulté rencontrée dans le cadre de cette analyse pour raccorder l'insertion lyrique au sémème cible ('évangéliste') est donc imputable, selon nous, à la formation d'un idiolecte qui rend l'appariement des plus opaques. La présence du poème lyrique oblige ici le lecteur à exécuter quelques contorsions herméneutiques car la réécriture 'gardien' -> 'évangéliste' ne constitue pas une analogie normalisée à l'extérieur du texte. Mais en aurait-il été autrement à propos de la relation IL-> 'Mesure' si l'auteur n'était intervenu pour nous donner les indices de la condensation (adéquation explicitée) ? Il apparaît donc, dans des cas comme celui-ci, où les indices textuels présidant au rapprochement entre l'insertion lyrique et le texte narratif ne sont pas assujettis à une norme littéraire, que les relations entre sémèmes sont plus difficiles à décoder, qui plus est lorsque leurs signifiés ne présentent qu'une parenté minimale. Ainsi, le roman farci nous pousse sans cesse, compte tenu de la systématisation des réécritures condensées, à résoudre son hétérogénéité fondamentale au risque de nous faire passer par quelques déductions hasardeuses ! À la limite, peu importe le résultat, le plaisir du texte naît de la contiguïté de référents, parfois aussi éloignés que peuvent l'être des évangélistes et des vieillards sylvestres, et dont la connexion requiert la participation active du lecteur, fût-elle vouée à l'incertitude.

¹ Bec. *op. cit.*, p. 143.

² Il est peut-être utile de rappeler dans les grandes lignes les définitions du *sociolecte* et de l'*idiolecte* formulées par François Rastier : « [...] [u]n sociolecte relève plutôt d'une pratique sociale que d'un groupe social déterminé : nous possédons tous plusieurs compétences sociolectales liées à ces pratiques (sport, politique, enseignement, etc.). Chacune a son lexique structuré en domaine sémantique, et ses genres textuels propres (commentaire de match, profession de foi, cours magistral, etc.). L'*idiolecte* est un système de normes textuelles propres à un émetteur. Si tous les locuteurs ont leurs habitudes et leurs particularités, tous ne possèdent pas de compétence idiolectale systématisée. Les normes d'un idiolecte peuvent en effet contredire et transgresser celles du genre (qui relèvent d'un sociolecte), voire de la langue. » Rastier, *Sens et textualité*, p. 49.

2 Lectures plurielles

Le décodage est parfois rendu incertain du fait de la concurrence de plusieurs interprétations aussi recevables l'une que l'autre. La justification des relations permettant d'aboutir à la réécriture du contenu lyrique en un sémème narratif peut, de fait, soulever un problème relatif à la multiplicité des lectures envisageables. Si le propos n'a rien d'original, il prend cependant dans nos romans farcis une dimension toute particulière. Un nouvel extrait de la *Court de Paradis* nous permettra de circonscrire précisément le genre d'écueil sur lequel peuvent échouer les lectures à prétention univoque. La huitième insertion lyrique, entonnée par le groupe des veuves admises à la fête céleste, nous servira de base de réflexion.

Bien sunt les vueves atornees,
De riches mantiaus afulees,
Tant riches, tant cointes, tant biax
Que mieuz en vaut .j. des tassiaus
Que ne fait touz li ors d'Espaingne.
Et chascune portoît s'ensaigne
De quevrechief et bel et gent
Deseur leur chiés mis en present.
L'une tint l'autre par les doiz
Et chantoient a une voiz,
L'une bas, l'autre hautement:

*Se j'ai amé folement,
Sage sui, si m'en repent.* (v. 337-349).

(Les veuves, parfaitement apprêtées, sont revêtues de manteaux si somptueux, si élégants, si beaux, qu'une seule de leur étoffe vaudrait davantage que tout l'or d'Espagne. Chacune portait, bien en évidence sur sa tête, un chapeau élégant et distingué en guise d'emblème. Elles se tenaient par la main, et chantaient d'une voix, l'une basse et l'autre haute :

*si j'ai aimé de manière insensée,
je suis sage à présent et je m'en repens.)*

Conformément à tout ce qui a été dit plus haut, 'vueves' nous invite à retrouver les traits spécifiques dans l'insertion lyrique permettant de faire le raccord entre les sémèmes lyriques et le sémème narratif : IL -> 'vueves'. Or, le fait est qu'à la lecture du

refrain entonné par les veuves, deux extractions sémiques incompatibles peuvent être proposées.

2.1 Première lecture

Ainsi, une première lecture pourra actualiser dans ‘vueves’ les sèmes inhérents /fém./ et /vie/ (par opposition au mari défunt défini par /masc./ et /mort/). En outre, eu égard à une certaine tradition d’œuvres comiques, dont témoignent des genres aussi éloignés que les fabliaux médiévaux et le théâtre populaire du XIX^e siècle, qui développa le stéréotype de la veuve lubrique, le lecteur pourra être tenté d’actualiser dans ‘aimé follement’ le sème /luxure/ qui ira s’adjoindre, par afférence, à la molécule sémique agrégée autour de ‘vueve’. La condensation IL->‘vueves’ se trouverait alors décomposable comme suit :

/fém./ déduit de ‘je’ (si on le considère comme autoréférentiel ce qui ici semble aller de soi) et de ‘vueuve’ ;

/vie/ déduit de ‘je’ et de ‘vueuve’ par opposition au mari mort ;

/luxure rétrospective/ déduit de l’accompli ‘ai amé’ et, par afférence, de ‘vueve’ ;

/abstinence actuelle/ déduit de ‘sage suis’ et, par afférence, de ‘vueve.’

Un tel type de construction sémantique serait donc le produit d’une axiologie négative surdéterminant le personnage codifié de la veuve dont la fonction programmatique serait de céder inconsidérément aux avances de jouvenceaux sans scrupule attirés par un riche parti. L’actualisation de /luxure/ dans le contenu lyrique, et donc par afférence, dans ‘vueves’ pourrait d’ailleurs être corroborée par les parures somptueuses portées par des femmes dont on aurait pu attendre un peu moins de coquetterie étant donné les circonstances.

2.2 Seconde lecture

Or, la condensation IL-> 'vueuve' peut provoquer un tout autre commentaire que l'on va rapidement résumer. En effet, un parcours interprétatif s'impose, lorsque l'on ne reconnaît pas dans 'amé folement' le trait /luxure/. Dans la bouche des veuves, qui sont tout de même acceptées à la cour du Seigneur, l'évocation de cet *amour fou* peut être ni plus ni moins qu'une allusion au mariage et à l'amour conjugal. Étant soumise à une abstinence forcée (*Sage sui*), les veuves se trouveraient alors convaincues (*m'en repent*) que l'amour qu'elles portaient naguère à leur mari (*j'ai amé folement*) est inférieur, sur un plan spirituel, à l'amour que l'on doit témoigner à Dieu. La relation IL-> 'veuve' serait alors justifiée, cette fois-ci, par l'actualisation d'une molécule sémique, différente en partie, mais déclenchant un parcours interprétatif opposé :

/fém./ déduit de 'je' (si on le considère comme autoréférentiel ce qui ici semble aller de soi) et de 'vueuve' ;

/vie/ déduit de 'je' et de 'vueuve' ;

/amour terrestre passé/ déduit de l'accompli 'ai amé' et de 'vueuve' ;

/amour céleste actuel/ déduit de 'repent' et, par inhérence, de 'vueuve' ;

/abstinence/ déduit de 'sage suis' et, par afférence, de 'vueuve.'

Cette interprétation repose donc sur une lecture de la proposition *amé folement* qui virtualise totalement, cette fois-ci, le sème /luxure/ en mettant davantage l'accent sur la conversion religieuse du personnage. Certes, le texte consigne une réécriture (IL->'vueves'), mais un contenu lyrique ambigu, comme celui auquel nous avons affaire, laisse le choix entre plusieurs chemins pour arriver à un résultat équivalent. La fin justifie les moyens : si un premier lecteur peut décréter que 'veuves' favorise la manifestation de traits sémantiques parmi lesquels /luxure/ constitue le principal foyer interprétatif, un deuxième lecteur peut tout aussi bien justifier la réécriture par le biais d'une molécule sémique opposée accordant aux veuves la sagesse nécessaire pour juger de la supériorité du //sacré// sur le //profane//.

2.3 Lecture retenue

Faut-il trancher ? Une analyse textuelle, du moins au sens où nous l'entendons, doit être soucieuse de révéler la complexité de son objet en tâchant d'en préserver la matrice de sens qui génère, selon les lecteurs et les époques, plusieurs lectures possibles. Nous pouvons néanmoins proposer une hiérarchie de sens plausibles. Dans le cas précis de cet exemple, si les deux interprétations ont chacune leur raison d'être, la deuxième molécule sémique nous semble davantage acceptable en raison du registre de l'œuvre : la *Court de Paradis* n'ayant aucune vocation satirique, il nous paraît, en effet, peu probable que son auteur ait voulu noircir le tableau par quelques allusions égrillardes. Encore une fois, peu nous importe de savoir quelle interprétation retiendrait un lecteur idéal, l'essentiel reste avant tout de montrer quel type d'obstacle est susceptible de perturber la relation entre l'insertion lyrique et le sémème cible condensant celle-ci. Dans le cas présent, la polysémie d'un syntagme oriente l'interprétation vers deux isotopies aussi accessibles l'une que l'autre : le syntagme *améfolement* peut en effet engendrer deux interprétations opposées que la contextualisation ne permet pas de désambiguïser puisque le sémème narratif visé est dans l'incapacité de neutraliser une isotopie au profit d'une autre.

3.2.2.3 SYNTHESE

Ces considérations sur les interprétants dialectiques nous auront apporté la preuve que la molécule sémique assignée à l'acteur du récit pouvait constituer la condition nécessaire et suffisante de l'intrusion du lyrique dans les vers romanesques. Les exemples abordés font état de refrains dont les sémèmes sont condensés par le sémème narratif renvoyant à l'interprète qui est aussi, sans jouer sur les suffixes, un interprétant. Le lecteur est donc convié à apprécier les différents raccords sémantiques qui permettent de mettre en relation un contenu lyrique et un sémème contigu à celui-ci. L'identification de l'étape interprétative finale n'est jamais problématique puisqu'elle consiste en une réécriture du refrain en un sémème narratif consigné comme étant le sémème cible de la relation. Or, le fait qu'une telle réécriture soit actualisée par le texte ne prive pas le lecteur d'une participation active à la quête du sens. Elle oriente son

parcours interprétatif dans une direction de lecture précise tout en lui laissant le soin de reconstituer les étapes implicites, c'est-à-dire d'actualiser les sèmes permettant d'établir une isotopie entre le contenu lyrique source et le sémème narratif cible, et de virtualiser les sèmes en relation d'allotopie. Le récit de la dispute entre Loyauté et Mesure, sans lequel ces instructions sémantiques nous auraient peut-être échappé, implique clairement une activité isotopante. À charge pour le lecteur donc de trouver, lorsque la solution n'est pas fournie par un commentaire de l'auteur, la molécule sémique commune aux sémèmes sources et au sémème cible, c'est-à-dire de justifier la relation finale entre plusieurs sémèmes lyriques et un sémème narratif unique !

Or, l'exercice présente quelques difficultés que nous avons tentées de mettre en évidence. Ainsi, il peut être parfois malaisé de justifier la relation attestée par le texte, si ce n'est au prix d'intrépides déductions, plus particulièrement lorsque les sémèmes sources et le sémème cible ont des référents éloignés, ou/et si la réécriture de l'un par l'autre échappe aux codifications sociolectales transversales au texte. En l'absence d'une glose précisant les rapports entre sémèmes, le rapprochement entre les gardiens du bosquet et les évangelistes, par exemple, reste obscur. En outre, la contextualisation des sémèmes lyriques ne permet pas toujours de stabiliser leur signifié : il peut arriver en effet que la polysémie latente des sémèmes sources soit rendue manifeste par la présence d'un sémème cible susceptible d'activer dans le contenu lyrique différentes lectures isotopes. Ainsi, le refrain interprété par les veuves est ambigu justement parce que ce sont des veuves qui chantent, ce qui implique des parcours interprétatifs totalement opposés.

Cette série d'interprétants, à l'instar de la première catégorie, révèle, de la part de l'auteur, le souci de proposer sa propre lecture des textes qu'il insère. Le romancier est bien loin de recevoir passivement les matériaux d'une tradition médiévale : il actualise des relations, en virtualise d'autres, et manifeste une certaine distance vis-à-vis du texte inséré. Ainsi, consignait dans les vers narratifs une interprétation du poème préexistant par le biais d'une opération de condensation, il fait du procédé de l'insertion un acte critique auquel est étroitement associé le lecteur.

L'autre intérêt de cette étude aura été de dégager un trait essentiel à la compréhension des opérations de lecture qu'opère l'irruption d'un texte dans un autre :

les sémèmes d'un refrain sont indexés dans une classe sémantique qui modifie ses traits dès lors que le contenu lyrique se trouve entouré d'un texte qui déploie ses propres isotopies génériques. Les refrains de la *Court de Paradis*, par exemple, favorisent la coexistence de domaines différents //amour terrestre// vs //amour céleste//, bien entendu corrélés aux dimensions antagonistes du //profane// et du //sacré//. Le fait que la chanson soit pour ainsi dire récupérée par un interprète, identifié juste avant la citation, neutralise l'opposition entre ces classèmes car la molécule sémique qui se constitue autour de cet acteur cristallise les différents sèmes lyriques en les indexant dans de nouvelles classes sémantiques. Ce processus récurrent, qui a trait à la recontextualisation thématique du poème, relève d'un troisième type d'interprétant auquel nous réservons la partie suivante.

3.2.3 Interprétants thématiques

Dans tous les cas de figure que nous avons abordés, nous voyons se dégager un invariant sémantique : la citation lyrique active dans le texte plusieurs isotopies génériques. Dans les deux oeuvres précédemment abordées, nous avons vu que la poly-isotopie pouvait se trouver neutralisée au profit d'une lecture guidée par les propriétés sémiques de l'acteur narratif interprète. Cette partie sera donc réservée à l'identification des différents types d'ambivalences sémantiques, produites conjointement par l'insertion et son texte d'accueil qui, une fois de plus, orientent en toute discrétion l'interprétation du lecteur. Une fois encore, des outils légués par la recherche nous permettront d'appréhender le mode opératoire de cet interprétant. Nous présenterons donc dans un premier temps quelques principes théoriques associés à l'ambivalence sémantique afin d'être en mesure, dans la suite de l'exposé, d'expliquer le plus précisément le rôle des interprétants thématiques dans le corpus.

3.2.3.1 L'AMBIVALENCE SEMANTIQUE

Avant donc de nous plonger dans le vif du sujet, un petit rappel théorique s'impose. Un exemple typique d'énoncé ambivalent fut naguère présenté par Greimas dans l'un des ouvrages fondateurs de la sémantique des textes¹. Nous voulons parler du célèbre *chien du commissaire* qui constitua le point de départ de toute une réflexion menée par le maître et ses disciples sur les préalables sémantiques de ce qui fut nommé le *discours plurivoque*². Ainsi, le problème avec un énoncé isolé de son contexte tel que

le chien du commissaire aboie

provient de son ambiguïté générique puisque qu'il "peut manifester aussi bien le classème « animal » que le classème « humain » ; seul un contexte plus large pourra décider s'il s'agit, dans l'occurrence donnée, du chien ou du secrétaire³." Un tel énoncé contient donc deux isotopies (il est dit *bi-isotope*) aussi plausibles l'une que l'autre, de sorte que l'on se trouve dans l'impossibilité de disjoindre les termes des deux catégories sémantiques. Signalons, en outre, que le théoricien considère cette conjonction des plans isotopes du discours comme une figure caractéristique de certaines œuvres littéraires comme la poésie dont la lecture est souvent « située sur plusieurs plans isotopes à la fois⁴. »

Une trentaine d'années plus tard, François Rastier propose d'approfondir la question en s'intéressant notamment au statut sémantique des deux isotopies contenues dans le syntagme. On sait aussi l'importance que prirent les isotopies génériques en sémantique à la suite de Greimas, et dire qu'elles déterminent l'impression référentielle d'un texte relève à présent de la banalité. D'où l'importance de la réflexion accordée à la poly-isotopie générique, et ce retour sur des recherches entamées dans les années soixante. Ainsi, François Rastier décrit la double isotopie générique du *chien du commissaire* de la manière suivante :

1 Algirdas Julien Greimas. *Sémantique structurale*.

2 *Ibid.*, p. 96-101.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 98.

Isotopie 1 : le trait macrogénérique inhérent /animal/ est actualisé dans ‘chien’ par le contexte ‘aboie’ ; réciproquement, le même trait est actualisé dans ‘aboie’ par le contexte ‘chien’. La récurrence de /animal/ constitue une isotopie macrogénérique élémentaire. Les autres sémèmes de l’énoncé (exprimés par des lexèmes et des grammèmes libres et liés) sont neutres à l’égard de cette isotopie ; ils sont compatibles avec elle, nous les dirons *anisotopes*.

Isotopie 2 : les deux sémèmes ‘chien’ et ‘aboie’, en présence d’un interprétant (linguistique, comme une anaphore, ou sémiotique, comme une ostension) pourront être pourvus du sème macrogénérique afférent /humain/, en opposition avec leur trait /animal/¹.

La description du sémanticien met donc l’accent sur le rôle de l’inhérence et de l’afférence qui permettent d’expliquer le maintien des deux isotopies dans le contexte de cette séquence-énoncé : « [l]a première est constituée par la récurrence d’un trait inhérent ; la seconde par celle d’un trait afférent ². » Un autre critère distinguant le statut de ces isotopies est fourni par le concept de réécriture que nous avons déjà exploité sans parcimonie. En effet, nous devons, pour constituer l’isotopie 2, procéder à deux réécritures différentes de sémème lexicalisé en sémème non lexicalisé : ‘chien’ -> |’secrétaire’| et ‘aboie’ -> |’crie’|, ce qui implique pour les deux sémèmes non réalisés le trait afférent /péjoratif/. Or, ce dernier sème spécifique permet de se rendre compte que ces deux isotopies sont indissociables³ : dans l’isotopie 1, le trait /péjoratif/ est afférent à ‘chien’ et à ‘aboie’, et des lectures comme celles que proposent la deuxième isotopie, où le trait /péjoratif/ est inhérent, attestent de cette afférence. De même, l’isotopie 2 ne peut être construite qu’à partir de l’isotopie 1 puisque le caractère afférent de /humain/ sur la seconde présuppose le caractère inhérent de /animal/ sur la première. En outre l’interdépendance des deux isotopies se trouve confirmée par la réécriture en |’secrétaire’| et en |’crie’| (reconstruits sur la deuxième isotopie) des lexèmes de la première isotopie ‘chien’ et ‘aboie’.

¹ Rastier, *Sémantique interprétative*, p. 178.

² *Ibid.*

³ En cela Rastier se démarque de son prédécesseur. Pour Greimas, en effet, les deux plans isotopes du discours coexistant dans *le chien du commissaire aboie* se trouveront disjoints par un contexte plus large qui rendra compte du caractère « humain » ou « animal » du sujet. Le sémioticien ajoute, citant le « Nez » de Gogol, que l’on peut envisager une troisième solution « où l’absence de choix entre *chien* et *secrétaire* serait maintenue. » Greimas, *op. cit.*, p. 96. Rastier en revanche refuse de choisir une isotopie à l’exclusion de l’autre quelle que soit la lecture retenue. « En effet, souligne-t-il, la structure sémantique de l’énoncé n’est pas exactement caractérisée par un *dédoublement* (tel que l’on pourrait choisir la seconde isotopie à l’exclusion de la première), mais par une *duplicité*, telle que l’on peut inférer le trait /péjoratif/ sur la seconde isotopie, de « chien », sur la première, ce qui serait impossible si l’on choisissait de ne lire que la seconde ». Rastier, *op. cit.*, p. 179.

Quel que soit le degré d'interaction des deux structures isotopiques, la présence ou non d'un interprétant thématique pourra participer à la neutralisation de l'ambivalence de l'énoncé. Souvenons-nous par exemple qu'un refrain déjà étudié comme

*Cil doit bien joie mener
qui joie atent
des max qu'il sent (Court de Paradis, v. 291-93)*

présuppose, dans le contexte religieux où il est inséré, deux isotopies, constituées pour l'une du trait générique /amour terrestre/, et pour l'autre de /amour divin/. L'interprétant dialectique (le refrain est entonné par les Saints) permet de rendre l'isotopie //sacré// plus accessible à la signification que l'isotopie //profane//. Or, la composante thématique de l'œuvre tire également le //profane// lyrique vers le //sacré// narratif. L'isotopie //sacré// est donc rendue pertinente, non seulement au moyen d'un interprétant dialectique, mais aussi grâce à l'atmosphère religieuse dans laquelle baigne la *Court de Paradis*. De fait, un interprétant thématique s'ajoute à l'interprétant dialectique pour favoriser la réécriture des sémèmes de l'isotopie //profane// ('joie' et 'max') en sémèmes de l'isotopie //sacré// (|'salut'| et |'souffrances physiques'|). Si le refrain permet, par conséquent, de lire l'isotopie //amour terrestre//, la thématique développée dans l'entour permet également de lire l'isotopie //amour céleste// : les deux plans isotopiques du discours restent étroitement corrélés dans l'acte de lecture, mais la seconde isotopie présuppose la première.

Détecter la présence des interprétants thématiques revient donc à repérer les diverses réalisations sémantiques de la structure poly-isotopique du discours qui font apparaître de nouvelles lectures possibles. Un premier travail consistera à donner un aperçu des thèmes génériques tendanciellement bi-isotopés, qui, compte tenu de prescriptions thématiques sociolectales, apparaissent en nombre limité.

3.2.3.2 THEMES GENERIQUES BI-ISOTOPES

La nature générique des isotopies varie assez peu d'un texte à l'autre en raison de l'omniprésence quasi-obligatoire de la thématique amoureuse dans la strophe lyrique à partir de laquelle se construit la première isotopie. La plupart des pièces insérées traite d'amour, ce qui limite la réécriture de leurs sémèmes sources ainsi que leur indexation dans d'autres classes contextuelles, d'autant que, « contrairement à une opinion répandue, la "littérature du moyen âge" n'est que rarement "symbolique"¹. » Autrement dit, les différents plans isotopes sont rarement éloignés l'un de l'autre comme c'est le cas dans la poésie du XIX^e s. qui semble constituer un corpus de prédilection pour comprendre les implications de la pluri-isotopie dans un même énoncé.² Bref, pour un auditeur du Moyen Age, un chien aura toutes les chances de rester un chien, et l'isotopie //humain//, bien que cela ne puisse malheureusement pas être confirmé expérimentalement, sera vraisemblablement occultée. Cela n'empêche pas la production de bi-isotopies, mais ces dernières se cantonnent à des classes contextuelles relativement proches comme le sont //amour céleste// et //amour profane// qui sont nanties toutes deux d'un même trait inhérent /amour/, (amour interpersonnel vs amour transcendantal). Dans tous les cas de figures que nous nous apprêtons à répertorier, l'isotopie de départ fournie par l'énoncé lyrique est donc toujours en relation avec le domaine amoureux, fondateur de la poétique médiévale, qui produit en contextualisation quelques menues « interférences », au sens où Jean Charles Payen³ entend ce terme, avec des *topoi* voisins.

Nous classerons les interprétants thématiques en fonction des différentes isotopies domaniales que le contexte produit à partir de la thématique amoureuse de la

1 Nous citons Zumthor qui argumente en ces termes : « Ce qui (autre séquelle du romantisme) nous apparaît comme symbole, objet producteur d'un sens autre et en principe inépuisable, fonctionnait plutôt, pour l'homme du moyen âge, comme une énigme, flattant son goût de l'obscur, de l'ambigu, du suspens, mais dont la solution n'importait guère plus que de gagner à un jeu sans gage. L'allégorie, en revanche, constituait une procédure de rationalisation, de réduction logique du visuel par renvoi explicite à un système de Ressemblances [...]. » Paul Zumthor. *Parler du Moyen Age*. p. 62.

2 Les exemples littéraires choisis par Greimas et repris par Rastier montrent bien que la poly-isotopie générique est un moteur de l'activité poétique d'inspiration symboliste ou surréaliste.

3 « J'appelle interférence, explique le médiéviste, l'utilisation dans un genre donné d'un *topos* qui appartient originellement à un autre genre. » Jean-Charles Payen. *La littérature française*. P. 199. Cette définition sied bien à notre corpus où le chassé-croisé registral, que suppose la coexistence du lyrique et du narratif, fait migrer un *topos* d'un genre dans un autre .

strophe lyrique : //amour familial//, //amour féodal//, //amour sacré//. Les conséquences de tels appariements n'étant pas toujours aisées à décrypter, nous nous limiterons à quelques exemples afin de décrire le plus méticuleusement possible les instructions interprétatives générées par ce nouveau type d'interprétant.

I Amour -> amour familial : l'exemple de Renart le Nouvel

L'étude de cette double isotopie sera l'occasion pour nous de faire connaissance avec un autre texte qui se caractérise par un nombre important de refrains intercalés à l'exclusion de tout autre genre lyrique. Il s'agit du roman de Jacquemart Gielée intitulé *Renart le Nouvel*¹. Une rapide présentation de l'œuvre facilitera la compréhension des interprétants thématiques qui permettent d'actualiser une connection du type amour -> amour familial.

1.1 Notice

Renart le Nouvel date, si l'on se réfère aux derniers vers de l'œuvre², de 1289, et intercale au total soixante-cinq refrains dans le manuscrit ayant servi de base à l'édition de Roussel. En outre, ce roman représente un cas unique dans le répertoire des romans farcis car les quatre manuscrits qui le consignent transmettent des refrains parfois très différents à des emplacements souvent identiques sans que l'on puisse invoquer des fautes de copie. Au final, on arrive en comptabilisant l'ensemble des insertions interpolées dans chaque manuscrit à dénombrer plus de cent dix insertions lyriques pour ce même roman. Voici les calculs qui permirent à Jean Maillard d'obtenir ce chiffre impressionnant :

[L]es quatre manuscrits transmettent paradoxalement un ensemble bien plus considérable : 112 pièces dont 23 sont entendues en deux situations différentes, trois se

1 Henri Roussel. *Renart le Nouvel*.

2 « En l'an del Incarnation / Mil et .II. cens et quatre vins / Et .IX. fu ci faite li fins / De ceste brance en une vile / Que on apele en Flandres L'Isle, / Et parfaite au jour saint Denis. » (v. 7752-7757).

retrouvant en trois points divers, ce qui porte à 141 le nombre d'emplacements possibles des refrains dans les divers manuscrits. En fait, aucun des quatre manuscrits ne renferme un nombre aussi élevé d'insertions lyriques : il s'en trouve 65 dans V, 68 dans F, 62 dans L et 59 dans C¹.

A cela s'ajoute une complication supplémentaire : bon nombre de citations font état de variantes plus ou moins importantes qui vont, ainsi que cela est détaillé dans la thèse d'Anne Ibos-Augé, « jusqu'à altérer leur schéma prosodique². » Face à une telle débauche de variantes³, la critique moderne peut difficilement s'appesantir sur les intentions réelles d'un auteur dont l'apport personnel se trouva, pour une bonne part, irrémédiablement dissolu dans les ateliers de scribes dont la tâche ne se limitait manifestement pas à une simple activité réduplicative.⁴ Zumthor inventa le terme de *mouvance* pour qualifier cet aspect essentiel de la littérature médiévale qui dénie aux princeps, contrairement à une opinion longtemps admise, la faculté de nous rapprocher davantage de l'acte créateur. « Le texte est "mouvance", affirme-t-il avec force. [...] Ce qui subsiste, c'est une pluralité d'inconnues signifiantes dont il est douteux qu'on les identifie toutes, pas plus en synchronie qu'en diachronie⁵. »

Dans le cas précis de ce roman, les questions suscitées par l'abondance des refrains et leur permutation selon les manuscrits amenèrent Henri Roussel⁶ à s'interroger sur les modalités de transmission de l'œuvre. Son intuition le poussa en effet à considérer ce roman comme le texte d'une représentation dramatique dont les manuscrits attesteraient de manifestations successives et différentes. Les pièces lyriques auraient alors constitué une sorte de répertoire plus ou moins indépendant dont certaines occurrences pouvaient se trouver affectées à divers emplacements sans que cela modifie

1 Jean Maillaur. « Les refrains de caroles dans *Renart le Nouvel*. p. 287.

2 Anne Ibos-Augé. *La Fonction des insertions lyriques*. p. 51.

3 Le problème concernant plus globalement les œuvres de diffusion orale, il occupa de longue date les spécialistes des mythes. Lévi-Strauss se livre à ce propos à une réflexion magistrale que l'on n'aura aucune peine à transposer dans le domaine qui nous concerne : « [a]dmettons [...] que toute création littéraire, orale ou écrite, ne puisse être au départ qu'individuelle. Pour autant qu'elle sera aussitôt livrée à la tradition orale comme cela se produit chez les peuples sans écriture, seuls les niveaux structurés qui reposent sur des fondations communes resteront stables, tandis que les niveaux probabilistes manifesteront une extrême variabilité, elle-même fonction de la personnalité des narrateurs successifs. Cependant, au cours du procès de la transmission orale, ces niveaux probabilistes se heurteront les uns aux autres. Ils s'useront aussi les uns contre les autres, dégageant progressivement de la masse du discours ce qu'on pourrait appeler ses parties cristallines. » Claude Lévi-Strauss. *L'Homme nu*. p. 560.

4 La question de la *variance* des textes médiévaux n'a sans doute jamais cessé d'alimenter, depuis la fin du siècle dernier, le soupçon des philologues et des éditeurs à l'égard de leur propre activité. On pense bien sûr au texte célèbre de Bernard Cerquiglini (*Eloge de la variante*) que l'on peut lire comme une réhabilitation du copiste médiéval et dont le sous-titre (*Histoire critique de la philologie*) en dit long sur la révolution philologique qu'il appelle de ses vœux.

5 Paul Zumthor. « Médiévisme ou pas ». p. 319.

6 Cf. Henri Roussel. « La Structure narrative de *Renart le Nouvel* ». p. 321-331.

profondément le sens de la narration. Encore une fois¹, bien que les romans farcis disposent d'une structure qui prend tout son sens dans un acte de réception qui se rapproche davantage de la lecture « moderne », il ne nous semble pas pour autant improbable que des ménestrels de profession aient choisi de transmettre les œuvres farcies selon un mode de diffusion plus traditionnel.

Venons-en au texte. Dans cette énième histoire relatant la guerre entre le goupil et le roi Noble, les caractères semblent se durcir. Renart reste l'auteur de quelques bons tours qui prêtent à sourire, lorsqu'ils ne témoignent pas d'une violente sauvagerie, mais il devient surtout en cette fin de siècle le symbole du mensonge et de la trahison, et le vecteur des pires charges satiriques.

1.2 Les refrains 1 et 2

Avant de mentionner les deux premiers refrains de l'œuvre, nous souhaitons donner les repères narratifs nécessaires au bon déroulement de cette étude. Accusé du meurtre d'un des fils d'Ysengrin, Renart est parti se terrer dans son refuge à Maupertuis. Le roi Noble, qui entend bien faire justice, part en guerre contre son éternel ennemi, mais il se heurte aux épaisses fortifications de Maupertuis ainsi qu'à la défense farouche de ses occupants. Le premier soir, le roi se replie à l'écart dans le camp provisoire qu'il a fait dresser pour le siège. La nuit venue, Renart et ses chevaliers tentent une sortie éclair afin d'occasionner des pertes dans l'armée du roi. Renart et ses hommes emportent l'un des fils du souverain, Orgueilleux, qui, devenu l'ami de Renart, se laisse volontairement « capturer ». Mais dans la bataille, Rousseau, l'un des fils du goupil est lui aussi fait prisonnier. Le lendemain, Renart use d'une nouvelle ruse pour faire évader son fils qui s'en revient dans l'enceinte de Maupertuis, chantant le premier refrain du roman auquel répond un second refrain, entonné par Enme, l'épouse de Renart :

Par mi l'ost s'en vont a laron,
Devant aus Grimbert le taisson
Qui les conduist et qui les maine,
Il et se maisnie demaine,

A pié, sans lanche, bien armé.
Dusc'a Maupetrui n'ont cessé,
Ens entrent par le maistre porte
Qui a merveilles estoit forte,

¹ Voir notre démonstration autour de la notion de lecture participative, p. 151-182.

Et Roussiaus cante a longe alaine :

Ensi doit entrer en ville

Qui amours maine, qui amours maine.

En la porte entrent tout cantant,

Contre aus viennent petit et grant,

Tout font joie par le castel

De che que tout sain ront Roussel.

Contre sen fil o ses pucheles

Vint dame Enme, car les nouveles

Li ot dit une camberiere,

Devant vint ne mie derriere

Cantant clerment a haus cris :

Jamais amours n'oublierai,

N'onques ne fis.

Ou que voit son fil, si l'acole. (v. 1732-1745)

(Ils quittent clandestinement le campement militaire, conduit par Grimbert le blaireau, en tête du groupe : lui et ses gens pressent le pas, à pied, sans lance, mais bien équipés, sans jamais s'arrêter jusqu'à Maupertuis. Ils pénètrent par la porte principale qui était parfaitement fortifiée. Roussel chante d'un seul souffle :

ainsi doit entrer en ville celui qu'amène l'Amour

celui que l'amour amène.

Ils franchissent l'entrée tout en chantant, petits et grands viennent à leur rencontre, tous manifestent leur joie à travers le château d'avoir retrouvé Roussel en bonne santé. Dame Enme se dirige avec ses suivantes vers son fils car une chambrière lui avait donné les nouvelles de sa venue. En tête du cortège, chantant d'une voix limpide et forte :

jamais je n'oublierai Amour,

et jamais auparavant je ne le fis.

elle va embrasser son fils dès qu'elle l'aperçoit.)

La première insertion est citée textuellement dans deux autres romans de notre corpus. On en trouve également une variante, commentée précédemment¹, dans le *Lai d'Aristote*. Ainsi dans *Meliacin ou le Cheval de Fust* de Girart d'Amiens, qui va occuper une partie de notre réflexion d'ici peu, le refrain est intégré à un rondeau :

Einsi doit entrer en vile

Qui Amours maine.

C'est la jus, dessous l'olive.

Ainsi doit entrer en vile.

La fontaine i sourt serie.

Bien ait qui aime.

¹ Cf. p. 52.

Ainsi doit entrer en vile. (v. 4425-4432)

*(Ainsi doit entrer en ville
celui que mène l'Amour.
Là-bas, dessous l'olivier !
Ainsi doit entrer en ville.
La source pure s'y écoule.
Qu'il soit récompensé celui qui aime.
Ainsi doit entrer en ville.)*

Le rondeau débute par la mention du refrain qui en constitue l'élément générateur, soit le schéma suivant caractéristique du rondeau de sept vers,

A B a A a b A,

où les capitales réfèrent aux vers-refrains et les minuscules aux *addimenta*. Le même refrain, à quelques variantes graphiques près, est interpolé indépendamment dans le roman intitulé *Escanor*, composé également par Girart d'Amiens :

*Ainsi doit entrer en vile
Qui Amours maine.* (v. 8341-8342)

De plus, le premier refrain du *Renart le Nouvel* est commun aux quatre manuscrits renfermant l'œuvre de Jacquemart Gielee, ce qui n'est pas le cas pour le second qui est remplacé dans *F*¹ par la pièce suivante :

J'aim loiaument et amerai touz jourz.

Un deuxième vers a été ajouté postérieurement :

jamés amor n'oublierai.

Avant de comparer les différentes constructions bi-isotopes qu'implique l'apparition d'un poème identique dans des contextes différents, nous voudrions faire quelques commentaires sur ce premier refrain dont les quatre manuscrits font mention. Il nous semble en effet, à la différence de la seconde insertion, que sa présence est

¹ Les quatre manuscrits sont abrégés en *C* (ancien Cangé 69), *L* (ancien Lancelot 165), *F* (ancien Fauchet 7615) et *V* (ancien La Vallière 81). Le manuscrit retenu pour l'édition est le *V*. Par ailleurs, l'étude des variantes menée par l'éditeur fait état de deux familles *LC* et *VF*. Roussel, *op. cit.*, p. 7-12.

rendue obligatoire en raison de la densité des isotopies qui solidarisent l'énoncé lyrique et l'énoncé narratif. Ainsi le sujet implicite de l'injonction

Einsi doit entrer en ville

est caractérisé par le sème /mobilité/ (dédit de 'entrer'), qui déborde largement du refrain pour spécifier avec force les sémèmes narratifs renvoyant à la fuite des prisonniers, c'est-à-dire 'vont' (v. 1), 'conduist' (v. 3), 'maine' (v. 3), 'demaine' (v. 4), 'A pié' (v. 5), 'sans lanche' (v. 5) – un faible encombrement implique une plus grande mobilité – 'n'ont cessé' (v. 6), et enfin 'entrent' (v. 7) qui parachève l'isotopie narrative en établissant une relation sémémique avec le refrain. Le poème concentre donc un trait spécifique qui se déploie dans les vers pré-lyriques contigus en une multitude de sémèmes. La relation entre les sujets narratifs et le sujet lyrique est également rendue manifeste par la présence du sème du type aspectuel /non accompli/ puisque les vers narratifs comme lyriques mentionnent le franchissement d'une frontière qui délimite l'espace urbain de l'extérieur. L'adverbe de manière *Einsi*, (v. 10) dans le refrain souligne que le procès est en cours d'accomplissement, de même que le syntagme narratif *entrent par la grande porte* (v. 7), précédé de la forme adverbiale équivalente *ens*, évoque explicitement l'entrée *in medias res* de la petite troupe. De plus, un taxème /urbain/, réalisé dans le refrain par 'vile' (v. 10) et par 'Maupetrus' (v. 6) dans la narration véhicule une nouvelle isotopie entre les deux textes bien que les deux sémèmes puissent s'opposer sur la base de traits antagonistes comme /public/ vs /privé/ impliquant /grand/ vs /petit/ : Maupetrus est la forteresse de Renart et non pas à proprement parler une cité médiévale. Hormis ce détail, le premier vers du refrain construit avec le texte narratif une structure isotopique solide qui justifie, selon nous, sa présence dans chacun des manuscrits de l'œuvre.

1.3 Fonctionnement de l'interprétant

Le deuxième vers du premier refrain nous fera entrer dans le vif du sujet. Tout d'abord, sa tonalité amoureuse peut paraître légèrement inappropriée dans ce contexte guerrier, tout parodique soit-il, d'autant que la dame entonnant ce deuxième refrain

n'est pas la traditionnelle amoureuse éplorée de la lyrique médiévale, mais la mère du jeune rescapé.

De ce point de vue, Gerbert de Montreuil semble en faire un bien meilleur usage. L'auteur de *Meliacin* place en effet ce refrain dans la bouche du héros éponyme qui ramène l'élue de son cœur, au moyen d'un cheval mécanique volant, dans la cité gouvernée par son père. À l'approche de la ville, le cœur débordant d'amour, le jeune héros entonne légitimement le rondeau d'amour consigné cité ci-dessus : narration et insertion ont donc en commun un sème générique //urbain//, mais, à la différence de ce que l'on peut lire dans *Renart le Nouvel*, les sémèmes spécifiant les sentiments des sujets lyriques et narratifs impliquent également le trait /amour/.

Il en va de même pour le roman *Escanor* dans lequel le refrain est cité au moment où le seigneur éponyme et son épouse chantent leur amour au terme d'un voyage qui les amène dans la ville de Cardueil. Bref, ce refrain inséré semble bien plus à sa place dans les œuvres de Girart d'Amiens que dans celle de Jacquemart Gielée dont la narration semble ne s'accommoder que du premier vers de l'insertion.

On pourrait du reste s'en tenir à une explication concluant à la résistance sémantique d'une partie du chant inséré inapte à fondre l'intégralité de ses traits sémiques dans les vers narratifs. Ainsi, seul le premier vers du refrain aurait intéressé les quatre manuscrits en raison du potentiel isotopant du premier vers, le deuxième n'étant finalement mentionné que pour respecter l'intégrité de la pièce lyrique citée. Or, ce deuxième vers, aussi « décalé » fût-il par rapport à la narration juste contiguë, institue une présomption d'isotopie qui dépassera le cadre de cette première insertion. En effet, le syntagme *amours maine* trouve un équivalent explicite, non pas dans l'entour narratif, mais dans la seconde insertion lyrique qui itère, quelle que soit du reste sa version manuscrite, le domaine //amour// en établissant, en outre, une relation d'ordre sémémique manifestée par la récurrence de 'amours' (v. 11 et 21). Mais cela ne fait que repousser un peu plus le problème : *qu'en est-il* de la relation thématique amoureuse entre ces deux refrains et leur entour narratif ? Dame Enme éprouverait-elle un amour adultère pour son fils ?

1.3.1 La thématique narrative actualise

La réponse est sans doute plus délicate qu'il n'y paraît au premier abord, car en réalité les insertions lyriques activent deux plans isotopiques qu'il est extrêmement difficile de hiérarchiser. Si on part du matériau inséré en délaissant provisoirement le texte hôte, on voit alors s'imposer assez nettement une isotopie amoureuse de par la récurrence de sémèmes indexés dans la classe mésogénérique concernée, mais également par les normes registrales de ces deux pièces qui imposent de lire dans chaque vers une récurrence du trait //amour//.

Or, les vers narratifs qui exposent la rencontre entre un fils et sa mère favorisent de fait la constitution d'une deuxième isotopie générique qui pourvoie les sémèmes lyriques du sème générique //amour familial// consacrant ces chaleureuses retrouvailles. L'insertion lyrique joue donc sur le statut de son principal trait domanial qui se duplique, sous le contrôle de la thématique narrative, en sème inhérent à l'isotopie 1 (//amour//) et en sème afférent à l'isotopie 2 (//amour familial//). Cette seconde isotopie est donc le fruit d'un interprétant dialectique (statut des acteurs de la narration) et d'un interprétant thématique qui, associé à la recontextualisation de la strophe lyrique, favorise une réinterprétation du contenu inséré.

1.3.2 La thématique narrative ne virtualise pas

La présence de l'interprétant thématique n'inhibe pas pour autant la première isotopie, non seulement pour les raisons relatives à la structure sémantique des discours bi-isotopes évoquée précédemment (l'isotopie 2 présuppose l'isotopie 1), mais aussi parce que les refrains activent dans la narration l'isotopie 1 //amour// de manière à produire un effet décalé, ce qui n'est guère surprenant compte tenu de la portée parodique du roman. Ainsi, les octosyllabes narratifs absorbent le signifié de ces deux refrains et le restituent dans la matière du roman, donnant ainsi à lire la rencontre de Roussel et de Enme comme une rencontre amoureuse. En l'absence d'insertion en cet endroit de la narration, nul doute que l'isotopie 2 //amour familial// serait en position exclusive, mais leur insertion dans le roman engendre également un parcours

interprétatif fondé sur l'isotopie 1 //amour//. Cette lecture se trouve par ailleurs accréditée par l'attitude de dame Enme dont l'empressement, s'il est légitime pour une mère de famille retrouvant un enfant à la suite d'une séparation forcée, peut également évoquer la fébrilité d'une rencontre entre amants.

Le discours reste donc fondamentalement plurivoque car il maintient deux plans isotopiques impossibles à démêler, que ce soit dans l'énoncé lyrique ou dans l'énoncé narratif. Les refrains, en dehors de toute contextualisation narrative, manifestent une isotopie //amour// caractérisée par la redondance de 'amours', tandis que la narration, plus particulièrement les vers 16 à 20, donne à lire une isotopie //amour familial//. La coprésence de ces deux isotopies est maintenue sans que l'une ne puisse effacer l'autre. D'une part, la composante thématique des vers narratifs ajoute le trait afférent //amour familial// aux sémèmes lyriques indexés sur l'isotopie //amour//, d'autre part la composante thématique des vers lyriques ajoute le trait afférent //amour// aux sémèmes narratifs indexés sur l'isotopie //amour familial//.

Impossible donc de procéder à une lecture isotopique exclusive, car la réunion des énoncés lyriques et narratifs, rendue pertinente grâce à un interprétant thématique, produit un discours foncièrement ambivalent. La recontextualisation transforme ainsi l'insertion dans un autre genre, avec d'autres régimes mimétique et herméneutique, mais le sens de la narration se trouve également affecté par la présence de pièces lyriques. L'ambiguïté est d'ailleurs maintenue par la variante que propose le manuscrit *F* dans lequel le refrain interprété par Enme maintient l'isotopie 1. En outre, sans vouloir dénier l'apport personnel de l'auteur, seules comptent pour nous les opérations de lecture pouvant conduire à la restitution d'une telle bi-isotopie. Nous ne pouvons à ce sujet omettre de mentionner la position affichée par Greimas qui défricha un champ de recherche dans lequel l'auteur est considéré comme un interprète parmi d'autres :

Que l'isotopie complexe du discours soit provoquée par l'intention consciente du locuteur, ou qu'elle s'y trouve installée à son insu, ne change rien à la structure même de sa manifestation. Bien au contraire, l'existence de constructions voulues de plans isotopes superposés peut nous aider, du fait du grossissement artificiel des procédés employés, à mieux comprendre le phénomène linguistique comme tel.¹

¹ Greimas, *op. cit.*, p. 98.

1.4 Insertion 23

La portée comique de semblable bi-isotopie impliquée par la présence d'une pièce à thématique amoureuse ne se cantonne pas à ce seul texte, mais Jacquemart Gielée semble apprécier le procédé. Prenons l'insertion 23 que nous restituons sciemment sans son contexte narratif :

*Prendés i garde s'on nous regarde,
S'on nous regarde, dites le moi. (v. 6689-90)*

*(Surveillez si l'on nous regarde,
si l'on nous regarde, dites-le moi.)*

S'agit-il d'une chanson entonnée par une amante effrayée à l'idée que sa relation amoureuse soit rendue publique ? L'injonction émane-t-elle d'une femme craignant d'être surprise en train de tromper son mari ? Le contexte de cette insertion nous le dira :

[...] Dame Gille par grant possnee
S'en vint desus se mule amblant ;
La dame aloient adestrant
Orgilleus et Renars andoi.
Ensi va Gille dusc'au roi
Et dont li a bon jour ouré,
Et Nobles a lués demandé
D'Orguilleus qu'est chiex damoisiaus
Qui si par est courtois et biaux.
Et Guille, qui mout fist le sage,
Li dist : « il est de vo lignage,

Fiex Proserpine et l'ot d'Orgueil
Vo fil. » Dist li rois : « je le voeil
Avoir o moi, s'iert o mes fils.
Son pere sanle, il est gentis. »
De goie a pris a canter
Orgilleus, hautement et cler,
Pour l'amour sen taion le roi :

*Prendés i garde s'on nous regarde,
S'on nous regarde, dites le moi. (v. 6672-90)*

(Dame Guille vint par grand orgueil sur sa mule trotant l'amble. Orgueilleux et Renart, tous les deux, accompagnaient la Dame. Elle vint ainsi jusqu'au roi qu'elle salua, puis Noble lui demanda, à propos d'Orgueilleux, qui était ce jeune homme si courtois et si beau. Guille lui dit en femme avisée : « il est de votre lignage, c'est le fils de Proserpine et de votre fils Orgueil. Le roi reprit : « je veux l'avoir avec moi, il restera avec mon fils. Il ressemble à son père, il est noble ». Orgueilleux se mit à chanter de joie pour l'amour de son grand-père le roi :

*surveillez si l'on nous regarde,
si l'on nous regarde, dites-le moi.)*

La réponse est donc nettement plus prosaïque que ce que l'on était en droit d'attendre à la lecture du refrain isolé. Point d'amours clandestines, juste un jeune homme qui témoigne le respect dû à son grand-père souverain ! Inutile de grossir les procédés artificiellement employés, pour reprendre l'expression greimassienne, pour se rendre compte de la coexistence dans ce nouveau passage de deux plans isotopes. Les deux isotopies accessibles sont semblables à celles que nous venons d'étudier et produisent le même type d'effet parodique.

Les vers encadrant le poème peuvent donc orienter le contenu de ce dernier dans une direction interprétative précise. Ainsi, dans les quelques exemples relevés, la thématique amoureuse génère, sous l'influence des isotopies manifestées dans la narration, une seconde thématique (amour familial), et actualise ainsi une relation pertinente entre contenus.

L'interprétant thématique ne se cantonne pas exclusivement au domaine restreint de la littérature comique, l'ambivalence sémantique produite par le contexte se manifestant également sous la forme d'une relation entre l'amour et l'amour féodal.

2 Amour -> amour féodal : l'exemple d'Escanor

L'interprétant thématique est également apte à attirer le champ sémantique amoureux d'une chanson dans le domaine féodal. Nous pourrions observer ces variations thématiques, imposées par le contexte, dans la quasi-totalité des poèmes inclus dans le récit intitulé *Escanor*.

2.1 Escanor et ses trois premières insertions

Dans *Escanor*, roman¹ fleuve de près de vingt-six mille vers commandité par Aliénor de Castille, reine d'Angleterre depuis l'avènement de son mari Edouard I^{er} sur le trône en 1274, et composé dans les années 1280, Girart d'Amiens nous plonge dans l'univers des aventures arthuriennes. Nous y croisons les personnages familiers,

principalement Gauvain et Keu, qui en est le protagoniste, malgré ce que laisse supposer le titre contesté² de cette oeuvre. La longueur d'*Escanor* est inversement proportionnelle au nombre d'insertions lyriques qui y figurent : trois refrains et un motet enté seulement s'intercalent dans cette œuvre foisonnante, ce qui lui a valu, jusqu'à présent, d'être écarté des corpus d'analyses portant sur les insertions lyriques. Pourtant, les quatre chants, regroupés dans un même passage, impliquent une structure tactique globale singulière dont nous donnerons un aperçu ultérieurement³.

Avant de nous pencher sur la question de la bi-isotopie véhiculée par les trois premiers poèmes, nous procéderons à l'habituelle situation du passage dans son contexte.

A la suite de très nombreuses péripéties, Escanor a convenu d'affronter Gauvain qu'il rend responsable de la mort de son cousin. Galentinet, le frère de l'écuyer de Gauvain, souhaite à tout prix préserver le neveu d'Arthur de ce combat qui lui semble trop périlleux. Le jour retenu pour le « jugement », Galentinet revêt un équipement de chevalier en si mauvais état qu'il lui donne un aspect épouvantable. Partant ainsi accoutré à la rencontre d'Escanor qui fait route vers la ville de Cardueil où doit se dérouler le duel, Galentinet croise une première troupe de jeunes hommes nobles de la suite d'Escanor. Lorsque Galentinet parvient à leur hauteur, il les entend interpréter ce refrain :

*Mal amendement preingnent
Cil qui font samblant d'amer,
Si n'en ont talent. (7930-32)*

*(Puisse-ils être sévèrement condamnés
ceux qui font semblant d'aimer,
et qui n'éprouvent pas de désir.)*

Galentinet poursuit son voyage et rencontre cette fois-ci un groupe de jeunes filles qui se rendent également à Cardeuil. En l'honneur de leur souverain Escanor, elles chantent ce refrain:

1 Richard Trachsler. *Escanor*.

2 Beate Schmolke Hasselmann aurait préféré *Roman de Keu*. Voir à ce sujet la préface de l'édition, *ibid.*, p. 26.

3 Cf. p. 501-503.

*Diex, je muir d'amouretes,
Jolie mort a ci. (v. 7994-95)*

*(Dieux ! je meurs d'amour,
c'est une jolie mort que voici.)*

Le frère de l'écuyer de Gauvain dépasse les jeunes femmes et croise un nouveau groupe qui entonne une troisième chanson :

*Cha que ferai? je muir
D'amouretes, comment
En garray ?(v. 8133-35)*

*(Ça alors ! que ferai-je ? je meurs
d'amour, comment
pourrais-je en guérir ?)*

Au terme de son trajet, Galentinet finit par trouver Escanor et sa reine qui se mettent à chanter de conserve le refrain *Ainsi doit entrer en ville* dont nous avons fait cas précédemment.

Contrairement aux apparences, ces trois insertions ne consacrent nullement l'amour entre les jeunes gens constituant les différents groupes de voyageurs. En revanche, chaque refrain est suivi d'un éloge au souverain qui indique que les sentiments exprimés dans les insertions visent le seigneur Escanor. Ainsi, le premier groupe dresse à Galentinet un premier portrait du souverain :

Et se savoir volez le non
De no seingnor ne son renon,
De lui vou poonz bien tant dire,
Se nouz ne volonmes mesdire,
Qu'il n'a hui pareil de noblece
Ne d'onor ne de gentillece,
De prouece ne d'onesté :
Or en savez la verité. (v. 7957-64)

(Si vous voulez connaître le nom de notre seigneur et mesurer sa renommée, nous sommes en mesure de dire, sans proférer de mensonge, que personne ne fait preuve aujourd'hui d'autant de noblesse, d'honneur, de dignité, de vaillance et d'honnêteté : vous voilà à présent informé.)

L'une des jeunes femmes qui composent le deuxième groupe que croise Galentinet dresse à son tour un portrait tout aussi élogieux :

Or sachiez bien, biax amis chiers,
Que touz li pluz gentix princiers,
Li plus franz, li pluz amiables,
Li plus doz, li plus couvenables
Qui soit, nouz a a gouverner
Et nouz puet en touz liex mener
Comme les soies puceletes ;
Car en lui sont nos amoretes
Pour le grant bien qu'en lui savonmes,
Car grant pieça apris l'avonmes. (v.8026-35)

(Sachez donc avec certitude, très cher ami, que celui qui a pour tâche de nous gouverner est le prince le plus noble, le plus estimable, le plus doux, le plus apte qui soit. Il peut nous amener où que ce soit comme si nous étions ses petites amies, car nous plaçons en lui nos amours en vertu des mérites que nous savons être en lui, et dont nous connaissons depuis longtemps l'existence.)

Le panégyrique qui suit la troisième chanson est de la même veine : le prince est un parangon qui surpasse en vertu, beauté, noblesse, etc. tout ce qui marche sur terre. Galentinet finit alors par obtenir le nom du roi que ses gens portent aux nues avec tant de zèle :

Li Biauz Escanor a a non,
Qui de touz bien a le renon.(v. 8204-25)

(Il s'appelle le bel Escanor, grandement estimé de tous.)

2.2 L'interprétant thématique commun aux trois insertions

Voyons comment opère ici l'interprétant thématique. Le trait mésogénérique inhérent //amour// est actualisé dans la plupart des sémèmes de chaque insertion. La récurrence de ce trait constitue donc bien une isotopie dont la manifestation est attendue dans de tels genres lyriques. En revanche, les sémèmes qui composent les louanges prononcées par les différents acteurs narratifs manifestent eux la récurrence du trait que

l'on nommera //fidélité vassalique//. Ainsi recontextualisé, le discours amoureux se transforme en une *laudatio* adressée à un suzerain par une cour fervente et admirative. De nouveau, les deux isotopies communiquent : à la lecture des vers narratifs, le trait afférent //fidélité vassalique// devient inhérent dans les chansons, et parallèlement, à la lecture des pièces insérées, le trait afférent //amour// devient inhérent dans la narration. D'ailleurs, les paroles prononcées par la jeune fille figurant dans la deuxième partie du convoi font état de cette interrelation isotopique : en se désignant comme une *pucelete* éprise d'Escanor (le terme *amouretes* est récurrent dans les deuxième et troisième insertions lyriques ainsi que dans les vers narratifs), l'interlocutrice de Galentinet maintient l'ambivalence de cet extrait dont les sémèmes s'indexent sur deux isotopies. Nous distinguerons donc désormais l'isotopie 1 //amour// de l'isotopie 2 //fidélité vassalique//.

La coalescence des deux plans isotopiques entraîne également une série de réécritures des sémèmes référant aux acteurs lyriques et narratifs. Dans la deuxième et troisième chanson par exemple, figure le personnel *je* qui permet de construire un sémème |'ami'| masculin ou singulier, aucun indice morphologique ne pouvant restituer le genre du sujet. De plus, *je* vise un acteur objet de la relation amoureuse de sexe opposé |'ami'| ou |'amie'| donc. Or, la contextualisation des insertions (interprétant thématique) bouleverse le statut des acteurs lyriques de l'isotopie 2 que l'on obtient en procédant à la réécriture de |'amie'| en |'serviteur d'Escanor'| et de |'ami'| en |'Escanor'|. Symétriquement, la lecture de l'isotopie 1 dans la narration suppose que l'on récrive |'serviteur d'Escanor'| en |'amie'|, et |'Escanor'| en |'ami'|. De fait, narration et insertions comportent des sémèmes indexés par leur trait générique inhérent à la dimension //humain//, mais au niveau classématique inférieur, les mêmes acteurs migrent d'un domaine à l'autre. Ainsi, les acteurs sont l'objet de deux parcours interprétatifs différents :

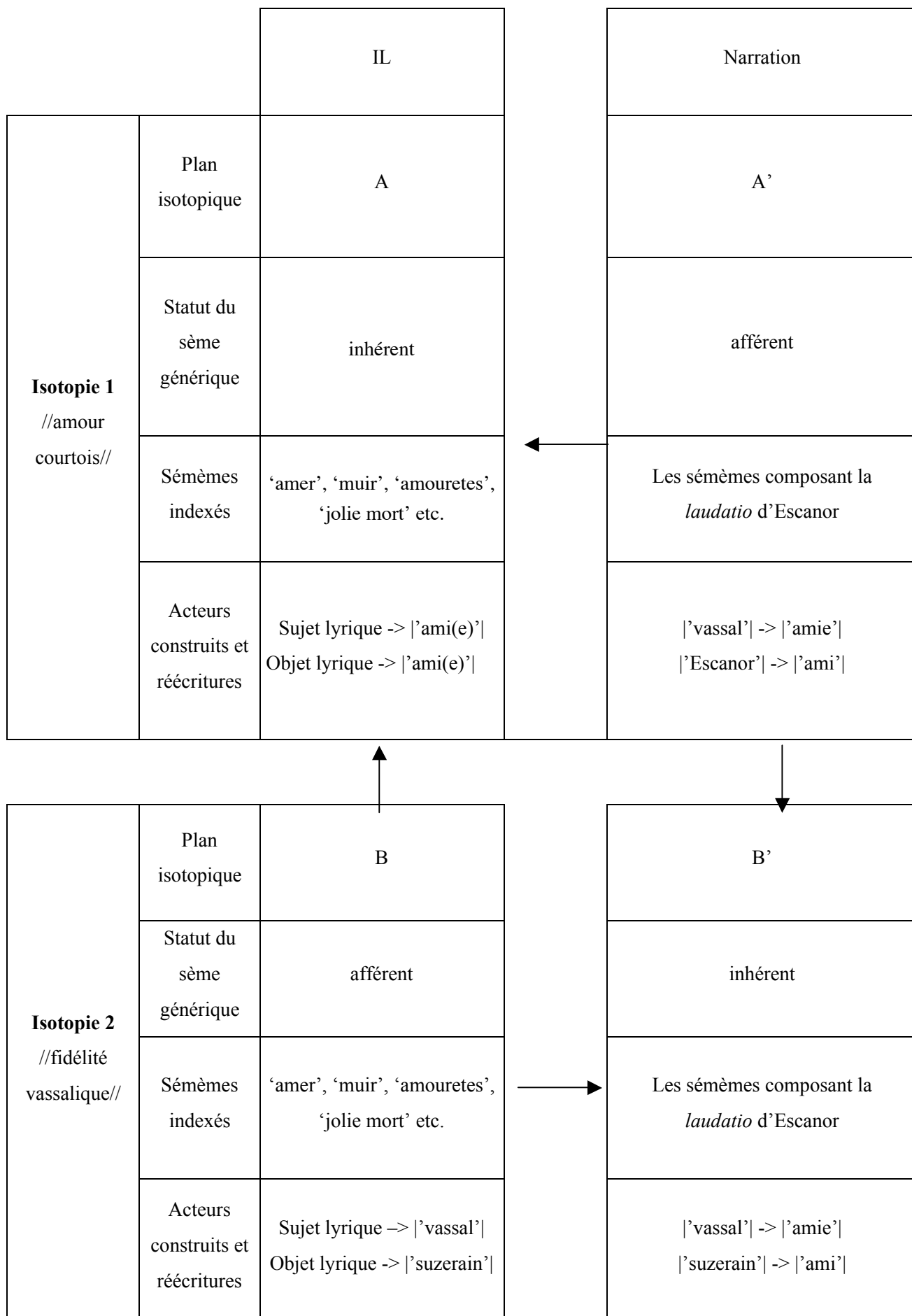
- sous l'influence de l'isotopie 2, les acteurs lyriques relevant initialement du domaine //amants courtois sujets// ont accès au domaine //vassal//, et les acteurs lyriques relevant du domaine //amants courtois objet// ont accès au domaine //suzerain// ;

- sous l'influence de l'isotopie 1, les acteurs narratifs relevant initialement du domaine //vassal// ont accès au domaine //amants courtois sujets//, et l'acteur narratif relevant du domaine //suzerain// a accès au domaine //amant courtois objet//.

La coprésence de ces domaines n'est pas un fait isolé en littérature médiévale, loin s'en faut. Le rituel courtois élaboré dans la poésie occitane, et plus tard dans la poésie française, repose en effet sur le schéma vassalique : l'amour est le service dû par l'amant-vassal à sa dame-suzerain. Le grand chant courtois est donc familier de ce type d'ambivalence symbolique dont la récurrence atteste d'une norme sociolectale. Dans le roman de Girart d'Amiens, l'analogie ne figure pas en tant que figure rhétorique, mais elle est expérimentée, pour ainsi dire, par les protagonistes narratifs.

2.3 Résumé

En jouant sur l'ambivalence de 'amour', les vers narratifs développent donc une autre thématique susceptible de conditionner des réécritures s'émancipant du domaine amoureux (sujet favori des insertions lyriques). Le travail accompli ici nous aura donc permis de comprendre les raccords bilatéraux que rendent pertinents les interprétants thématiques. Les tableaux qui suivent résument les interactions sémantiques produites par la recontextualisation des insertions dans *Escanor* :



Les flèches établissent un rapport de présupposition selon des axes horizontaux et verticaux :

1. L'isotopie 1 dans l'énoncé narratif présuppose l'isotopie 1 dans l'énoncé lyrique ;
2. L'isotopie 2 dans l'énoncé lyrique présuppose l'isotopie 2 dans l'énoncé narratif ;
3. L'isotopie 2 dans l'énoncé lyrique présuppose l'isotopie 1 dans l'énoncé lyrique ;
4. L'isotopie 1 dans l'énoncé narratif présuppose l'isotopie 2 dans l'énoncé narratif.

Un tel tableau montre bien que la structure sémantique de la pluri-isotopie est dynamique : le plan isotope A conditionne un plan isotope A', et le plan isotope B' conditionne le plan isotope B', soit deux homologations possibles selon que l'on prenne l'énoncé lyrique ou l'énoncé narratif comme texte source :

$$\text{IL : } \frac{A}{A'} \simeq \frac{B}{B'}$$

$$\text{N : } \frac{B'}{B} \simeq \frac{A'}{A}$$

3 Amour -> amour sacré : l'exemple de Meliacin

Ainsi que cela a été suggéré lors de l'étude des interprétants dialectiques « historiques », la refonte de la principale isotopie générique de la poésie lyrique peut se traduire par la construction d'une thématique en rapport avec le //sacré//. Plutôt que de revenir sur les insertions de la *Court de Paradis*, nous choisirons de montrer comment peut se constituer un tel interprétant à partir d'une chanson courtoise, dans un contexte assez particulier où le //sacré// et le //profane// semblent fusionner. De même, l'interprétant thématique qui influence la lecture de ce passage est mis en valeur par une anaphore, figure typique d'un autre type d'interprétant que nous aurons le loisir d'examiner en détail par la suite.

3.1 *Meliacin* et l'insertion 12

*Meliacin*¹ a été écrit quelques années après *Escanor* (vraisemblablement entre 1285 et 1290) mais la productivité de Girart d'Amiens ne s'est pas tarie si l'on juge de l'épaisseur de ce roman de plus de 19100 vers. En outre, l'auteur semble avoir pris plaisir à exploiter le procédé de l'insertion lyrique qu'il avait timidement expérimenté dans son précédent ouvrage : vingt-quatre insertions s'égrènent régulièrement dans cette immense matière narrative, soit quatorze chansons courtoises, sept motets, deux rondeaux et un refrain.

Meliacin, à l'instar du plus connu *Cleomadés* d'Adenet le Roi, s'inspire d'un des plus anciens contes des *Milles et une Nuits*. L'histoire relate les aventures chevaleresques du héros éponyme parti en quête de sa dulcinée, Celinde, enlevée par un sorcier repoussant, inventeur d'un cheval mécanique capable de se déplacer par les airs. Avant de retrouver Celinde, Meliacin devra surmonter maint obstacle et s'engager dans de nombreuses aventures annexes qui sembleront l'éloigner toujours plus de son but. Alors que ses recherches sont à peine entamées, certains événements le poussent à faire une alliance avec un autre chevalier afin de guerroyer contre le seigneur Sabel de Serre à qui était destinée initialement Celinde. Ce contre-temps ne l'empêche cependant pas de songer à celle qu'il aime, ce qui lui vaudra d'interpréter la douzième insertion lyrique du roman. Nous la citons accompagnée d'un cotexte antérieur large pour les besoins de l'analyse.

¹ Girart d'Amiens. *Meliacin ou le roman du cheval de fust*. Ed. Antoinette Saly.

S'avint adont c'uns pensser grans
 Le prist, ou forment demoura.
 Du cuer du ventre souspira
 Et dist : « Chetis, las ! que ferai,
 5 Douce dame, quant reverrai
 Vo gent cors et vo douce face ?
 Je pri les dieus ja ne lor place
 Vos gens cors soit avilonnis !
 De moi, qui sui vils et honnis,
 10 Ne puet chaloir se j'ai grieté,
 Honte ne grant maleürté ,
 Car miex l'ai desservi que nus,
 Pour quoi sifais max m'est venus.
 Mais de vous, bele douce nee,
 15 Qui d'onour estes affinee
 Et de tous les biens entechie,
 Seroit anuis et grant hascie
 Se vos gens cors avoit grevance !
 De moi, qui faite en ai l'errance,
 20 Est raisons que le mal en sente,
 Et j'en sui ja bien en la sente
 Et serai tant qu'aus diex plaira ;
 Ne ja jour ne me desplaira
 Grieté que j'aie en ceste voie,
 25 Pour tant qu'encore vous revoie
 Saine et haitie et a grant aise !
 Se j'ai ne grieté ne mesaise
 Ne anui en la demourance,
 Ne m'en chaut, que la penitance
 30 Voel bien en atendant souffrir
 Et mon cors au travail offrir
En proier et en jeüner :

De moi longuement malmener
 Ne m'en chaut, mais que je vous truisse.
 35 Mais adont n'ert nus qui me puisse
 De vostre gent cors departir ! »
 Adont se prist a avertir
 D'un ver d'un chant qu'il sot assés,
 Si dist et mas et trespenssez
 40 Si bas que nus ne l'entendi :

Desconfortés et de joie partis
Mi fait chanter volentés desirriere ;
Ne pour joie ne chant ne pour merci,
Qu'Amours est trop de grever coutumiere
 45 *Les otroiés de cuer loial a li.*
Je ne di pas que je m'en plaigne si,
Kar nul riens autant ne m'abeli
Con li travaus et la longue proiere ;
Mais failli ai a ma joie premiere.

 50 « Las ! voirement i ai failli,
 Car ire et dolour m'asailli
 Quant je quidai avoir vaincu !
 Force de hauberc ne d'escu
 N'i valut que vaincus ne fusse.
 55 Mais se je grant eür eusse,
 Ne me fust pas si avenu :
 Mais qui de sens se troeve nu,
 Il l'en puet mout bien mescheïr,
 Tout ainsi pris a decheïr
 60 Par ma grande mal ostruance.
 Mais tant en trais de penitance
 Que j'en sui tous desesperés ! » (v. 8070-131)

(Il lui arriva alors d'être longuement accaparé par une pensée douloureuse. Il eut un soupir du fond du coeur et dit : « malheureux que je suis ! Que vais-je faire ? Douce dame, quand reverrai-je votre noble personne et votre doux visage ? Je prie les dieux afin que jamais ils n'acceptent que votre noble personne soit avilie ! Peu importe si je souffre, si la honte et le malheur s'abattent sur moi qui suis indigne et déshonoré, car j'ai mérité tout cela plus que quiconque, ce qui me vaut d'être accablé par de tels tourments.

Mais vous, belle et tendre créature épurée par l'honneur et nantie de toutes les qualités possibles, quel terrible malheur ce serait si votre noble personne était maltraitée. Il est normal que je souffre, moi qui ai entrepris le voyage. Je suis sur le bon chemin. Je le resterai tant qu'il plaira aux Dieux ; jamais affliction que j'éprouverais en chemin ne me déplaira pourvu que je vous retrouve en parfaite santé. Peu importe si l'attente de vous revoir me cause peine, anxiété et tourments, car je veux bien endurer entre temps cette pénitence, et me laisser envahir par la souffrance en pratiquant la prière et le jeûne : peu m'importe si je m'inflige des tourments à la condition que je puisse vous retrouver. Lorsque ce moment arrivera, personne ne pourra me séparer de votre noble personne ! » Il se mit alors à songer à la strophe d'un chant qu'il connaissait très bien ; accablé et tourmenté, il dit alors si bas que nul ne pût l'entendre :

*Désamparé, toute joie m'ayant abandonné,
j'éprouve le désir de chanter ;
je ne chante pas par joie pour implorer grâce
car Amour a pour habitude
de blesser ceux qui lui abandonnent loyalement leur cœur.
Je ne prétends pas m'en plaindre,
car rien d'autre ne me satisfait autant
que les tourments et la longue prière ;
mais j'ai failli à ma joie première.*

« Hélas ! il est vrai que j'ai failli, car une terrible affliction s'est emparée de moi alors que je pensais être victorieux ! La qualité de la cotte de maille et de l'écu ne purent me faire éviter la défaite. Mais si la chance m'avait souri, je n'en serais pas passé par ces épreuves : quiconque se trouve dénué de sagesse a toutes les chances de déchoir, et j'ai dû mon infortune à ma mauvaise étoile. Mais cela me vaut une telle pénitence que j'en suis tout à fait désespéré ».)

Nous soulignons dans le texte original le huitième vers de la strophe lyrique car il comporte, selon nous, deux sémèmes générateurs de plurivocité.

La strophe lyrique insérée est extraite d'une chanson courtoise de Gautier d'Epinal, auteur d'une vingtaine de chansons d'amour composées pour la grande majorité dans le deuxième quart du XII^e siècle. Le passage que nous présentons débute et s'achève par la plainte toute lyrique qui prend forme dans la bouche du héros. Apparaît dans ces lignes, de façon très nette, une particularité propre à ce roman : les insertions courtoises contaminent le registre de sorte que l'on serait en peine de distinguer l'insertion de son contexte si l'éditrice n'avait veillé à baliser son texte d'indices typographiques discriminant les deux formes énonciatives. Le noyau lyrique contamine la narration qui en reproduit le vocabulaire, la prosodie, la thématique, le ton.

De fait, les vers encadrant la strophe insérée auraient tout à fait leur place dans une chanson courtoise. La fusion des énoncés avant chaque chanson courtoise relève de la tactique sémantique, ainsi que nous en faisons ailleurs la démonstration¹. Tenons-nous en pour le moment à une étude des sémèmes dont les propriétés polysémiques sont à l'origine d'une bi-isotopie constituée de domaines transversaux au poème et à la narration.

3.2 Sémèmes poly-isotopes

Commençons par isoler dans les vers lyriques l'isotopie la plus explicite. De toute évidence, le contenu lyrique se développe en isotopant un ensemble de sémèmes sur le domaine //amour// puisque la strophe interprétée par le héros est extraite d'une chanson courtoise, c'est-à-dire d'amour. Celui-ci occupe donc le principal secteur thématique des vers lyriques de sorte que l'ensemble des sémèmes (excepté les sémèmes anisotopes comme 'et', 'de', 'ne', etc.) actualisent un trait //amour// dont la récurrence instruit une isotopie mésogénérique. S'il nous était donné d'étudier cette strophe indépendamment de son contexte, il y a fort à parier que ce serait là la seule isotopie rendue accessible à l'interprétation.

Or, l'univocité du sens ne semble pas être du goût de Meliacin dont les propos développent une seconde isotopie qui imprègne les vers lyriques d'un sens difficile à saisir hors de toute contextualisation. Aussi, la plurivocité latente du discours poétique qu'atteste la complainte du protagoniste prend selon nous appui sur deux sémèmes lyriques poly-isotopes qui se prêtent à une double indexation possible : il s'agit de

¹ La troisième partie de ce travail est précisément consacrée aux indications sémiotiques augurant d'une intrusion lyrique. Voir les p. 509-513.

‘travail’¹ et de ‘proiere’ mentionnés dans l’insertion (v. 48). Or, *travail* peut parfois être également employé dans un contexte religieux.

En effet, comme le font remarquer Ambroise Queffélec et Roger Bellon, *travail* « désigne ce que la tradition religieuse appelle les exercices de macération, c’est-à-dire toutes les pratiques qui visent, dans le but de perfectionnement moral, à lutter contre les exigences du corps [...] »². À partir d’une occurrence consignée³ dans *La Mort le roi Artu*⁴, les deux auteurs expliquent ainsi que le terme renvoie aux « souffrances physiques que Lancelot s’impose volontairement, en particulier la privation de nourriture et de sommeil [...] »⁵. Par ailleurs, la valeur religieuse du mot apparaît également dans l’usage que la langue médiévale fait du verbe *travaillier* employé parfois intransitivement à propos des souffrances endurées par le Christ sur la croix⁶.

3.2.1 Virtualisation du trait //religion//

Revenons à notre strophe lyrique dans laquelle le sujet prétend accepter *li travaus et la longue proiere*. Compte tenu de la polysémie de *travail*, nous pouvons suspecter Gautier d’Epinal d’établir discrètement une comparaison entre la condition du soupirant et la pratique d’une forme quelconque d’ascèse religieuse, ce que viendrait confirmer explicitement la mention, dans le même vers, du substantif *proiere*. C’est un fait, ‘travail’ est poly-isotope car il peut être aussi bien indexé sur le domaine //amour// que

1 Il n’est peut-être pas inutile d’ouvrir une parenthèse lexicale afin de dissiper tout malentendu quant à la signification du terme travail en ancien français. *Travail* ne dispose que secondairement au Moyen Âge de son sens moderne. Son évolution lexicale, depuis son étymon latin jusqu’à ses emplois contemporains, est le produit d’une euphémisation sémantique. *Travail* provient en effet du latin *tripalium*, littéralement « chevalet à trois pieux planté à terre servant à immobiliser les animaux agricoles » (pour les ferrer, les soigner, etc.). Très vite, le mot prit également le sens, attesté au VI^e siècle, toujours en vigueur en ancien français, d’« instrument de torture. » À l’époque de notre texte, *travail* dispose donc d’un sens fort, étymologique, que l’on traduit souvent par « martyr », « torture », « châtiment infligé à autrui », etc. Mais déjà transparait dans nombre de ses attestations le sens affaibli de « effort pénible », « fatigue », voire, à la suite d’une nouvelle atténuation, de « tâche », « activité productive », acceptions vouées à être pérennisées par la langue au détriment de ses sémies concurrentes.

2 Ambroise Queffélec et Roger Belon. *Linguistique médiévale*. p. 256.

3 Nous reproduisons l’entourage de l’occurrence en nous limitant à son contexte phrastique : « Einsî furent li dui frere a l’ermitage ensemble et furent touz jorz ententif el servise Jhesucrist ; quatre an fu Lancelot leanz en tel maniere qu’il n’iert hom nez qui tant poist sofrir peinne et travaill comme il soufroît de jeûner et de veiller et d’estres en prieres et de lever matin. » Jean Frappier. *La Mort le Roi Artu*, l. 47-50. L’ascèse observée par Lancelot et l’itération de sémèmes renvoyant au domaine //religieux// donnent en effet raisons aux auteurs.

4 *Mort le roi Artu*. Ed. Jean Frappier.

5 Ambroise Queffélec et Roger Belon, *op. cit.*, p. 256.

6 En attestent ces deux vers de *La Prise d’Orange* cités par Laurence Hélix dans son étude sur le vocabulaire médiéval :

« Lessas ton cors *travaillier* et pener / et en la croiz et ferir et navrer. (v. 786-87) ». Laurence Hélix. *Vocabulaire d’ancien français*. p. 206.

sur le domaine //religion//, selon qu'il réfère aux tourments de l'amant ('travail' -> |'mal d'amour'|) ou aux souffrances que s'imposent les hommes dans un but expiatoire ('travail' -> |'macération'|). Le sémème coordonné 'proiere' rend la seconde thématique accessible car il comporte le trait //religion// inhérent. Ainsi, une lecture de l'isotopie religieuse est possible : le trait mésogénérique afférent //religion// se trouve actualisé dans 'travail' par le contexte 'proiere' ; réciproquement le trait inhérent //religion// est actualisé dans 'proiere' par le contexte 'travail'. Pourquoi dès lors l'isotopie religieuse n'apparaît-elle pas avec autant de netteté à la lecture de la strophe lyrique? En voici, selon nous, la raison : l'isotopie //amour//, portée à un très haut degré de densité dans les autres vers lyriques, écrase, en quelque sorte, l'isotopie //religion// qui peine à diffuser ses traits génériques hors du syntagme où elle est cantonnée. Autrement dit, les nombreux sémèmes indexés sur le domaine //amour// comme 'desconfortés', 'joie', 'chanter', 'chant', 'Amour', etc. virtualisent //religion// dans 'proiere', et actualisent le sème afférent //amour//. Par contamination, 'travail' se trouve également affecté par le poids des sèmes domaniaux qui étouffent son trait afférent //religion//. L'impression référentielle se construit donc autour de l'isotopie stéréotypée principale qui fait peu de cas des acceptions religieuses de *travail* et de *proiere*.

3.2.2 L'interprétant thématique actualise le trait //religion//

Comme l'on sait, le sens de l'insertion n'est pas le sens du poème, de même que le sens de la narration farcie ne s'obtient pas par soustraction des vers lyriques. L'analyse des insertions lyriques invite le critique à étudier l'interaction du lyrique et du narratif dont le contenu de l'un ne saurait être traité indépendamment du contenu de l'autre. Dans le cas que nous étudions ici, la coprésence des deux énoncés produit une émancipation de l'isotopie lyrique dominée qui, sans pour autant passer en position dominante, s'invite plus franchement dans le parcours interprétatif du lecteur. En effet, en poursuivant les investigations à partir des sémèmes poly-isotopes que sont 'travail' et 'proier', on se rend compte que leur emploi ne se limite pas aux vers lyriques. L'itération d'un sémème identique constitue un autre type d'interprétant¹ qui

¹ Voir notre développement sur les interprétants dits « sémiotiques », notamment les p. 298-311.

accompagne fréquemment l'interprétant thématique. Le retour d'un terme lyrique dans la narration permet en effet de valoriser une relation entre les contenus. De plus, cet interprétant – que nous qualifierons plus tard de « sémiotique » - concerne ici non seulement la récurrence de deux sémèmes mais aussi leur proximité au sein d'une même proposition (comparer les v. 31-32 et 48).

Or, le milieu sémantique dans lequel sont immergés 'travail' et 'prier' participe à l'activation de l'isotopie //religion// qui est à l'état de veille dans la strophe lyrique. Ainsi, 'demourance' (v. 28), 'penitance' (v. 29 et v. 61), 'souffrir' (v. 30), 'travail' (v. 31), 'prier' (v. 32), 'jeûner' (v. 32) ainsi que le syntagme *mon cors au travail offrir* (v. 31 : le don de sa personne est un motif religieux fort) s'indexent sur le domaine //religion//. Ce trait méso-générique est inhérent chez certains, afférents chez d'autres, mais il se trouve, dans tous les cas, actualisé du fait de l'interdépendance de chaque sémème. Le trait inhérent //religion// est donc actualisé dans 'penitance', 'prier', et 'jeûner' ce qui implique l'actualisation par afférence du même trait dans 'souffrir', 'travail' et 'demourance', dont la suffixation présage également d'un sens métaphysique. Or tous ces sémèmes sont poly-isotopes car ils peuvent renvoyer à l'une ou l'autre des isotopies, mais la récurrence du trait actualisé //religion// oriente clairement, cette fois, la lecture de ce passage vers une interprétation religieuse.

De plus, les paroles de Meliacin qui suivent la citation lyrique raffermissent ce parcours interprétatif. Le jeune homme fait en effet l'aveu de son impuissance en tant qu'homme d'armes, et les accessoires emblématiques de la chevalerie, comme le *hauberc* et l'*escu* perdent de leur efficacité devant cette agonie de l'âme qui contraint l'amant à une douloureuse pénitence (v. 53-62). En conséquence, si le trait //religion// est atténué dans les sémèmes lyriques, ce même trait se trouve accentué dans plusieurs sémèmes narratifs ; eu égard aux propriétés interactionnelles des énoncés poly-isotopes observés précédemment, le domaine //religion//, actualisé dans les vers narratifs, dédouble l'isotopie lyrique initiale en isotopie 1 //amour// et isotopie 2 //religion//.

Il ne faudrait cependant pas tomber dans le piège d'un grossissement abusif du procédé qui produirait une sous-évaluation de l'isotopie //amour//. En effet, même en extrayant le vers lyrique quarante-huit de son contexte, on peut allouer dans 'travail' et 'prier' le trait afférent //amour//. De plus, ce trait devient dominant, avons-nous dit,

dès lors que le vers est replacé dans la strophe lyrique. D'autre part, malgré la construction très explicite du domaine //religion// dans les vers narratifs, l'isotopie //amour// ne peut être ignorée. En effet, une grande partie de la plainte lyrique de Meliacin n'est pas à proprement parler plurivoque : l'ensemble des sémèmes qui composent les vingt-six premiers vers manifestent sans ambiguïté le trait méso-générique //amour//. Ainsi, des sémèmes comme 'pensser' (v. 1), 'cuer' (v. 3), 'douce dame' (v. 5), 'gent cors' (v. 6, 8 et 18), 'douce face' (v. 8), 'max' (v. 13), 'bele' (v. 14), 'douce nee' (v. 14), etc. s'indexent univoquement sur l'isotopie 1. Les premiers mots du monologue construisent donc une isotopie générique simple assurée par la récurrence du sème générique //amour//, inhérent ou afférent à tous les sémèmes cités. Enfin, on doit également, compte tenu du sociolecte étudié, actualiser un sème afférent //amour// dans des sémèmes narratifs comportant le trait inhérent //religion//. Il en va ainsi pour 'proier', 'jeüner' et 'penitance' par exemple. De fait, si les deux isotopies coexistent, l'isotopie //amour// reste bien entendue la plus accessible : qui pourrait croire, à la lecture de ce passage, qu'il y est question d'autre chose que d'amour ? La densité d'une isotopie étant évaluée à hauteur du nombre de ses sémèmes indexés, on peut donc avancer la formule :

$$i_1 > i_2$$

Les deux isotopies interagissent selon un code registral propre à la lyrique médiévale, qui est, par conséquent, de nature sociolectale¹. L'isotopie //amour// domine l'isotopie //religion//. La première, qui induit l'impression référentielle globale, est comparante ; la seconde, comparée. Quant à leur hiérarchie² évaluative, on ne peut pas dire ici que le passage de l'isotopie comparée à l'isotopie comparante se conjugue à un gain axiologique, contrairement à la tradition poétique où « le comparant est situé plus haut dans l'échelle évaluative que le comparé¹. » Les deux isotopies sont en effet équivalement valorisées car dans le sociolecte étudié, //religion// et //amour// sont majorés d'une valeur maximale. Meliacin compare sa quête amoureuse (axiologie

1 Cf. l'analogie entre le martyr et l'amant explicitée p. 255-256.

2 « La hiérarchie des isotopies génériques est déterminée par leur valorisation relative » souligne François Rastier à propos d'une analyse du poème « Salut » de Mallarmé. Rastier, *Sens et textualité*, p. 232.

superlative) à une quête du sacré (axiologie superlative également). On pourra, en s'inspirant d'un tableau élaboré ailleurs², résumer les relations entre ces deux isotopies de la manière suivante :

Complexité du parcours	Dominance	Hiérarchie
i ₂ complexe (« latente »)	comparante	évaluation supérieure
i ₁ simple (« apparente »)	comparée	évaluation supérieure

3.2.3 Résumé

En reprenant dans sa narration les sémèmes lyriques poly-isotopes que sont 'travail' et 'proiere', Girart d'Amiens accentue, dans sa propre matière, les contours de l'isotopie //religion//, tout juste perceptible dans l'énoncé lyrique, qu'il détache d'un fond thématique constitué par l'isotopie //amour//. Ainsi, de nouvelles relations apparaissent par le biais d'un interprétant thématique. De nouveau, Girart d'Amiens fait œuvre de critique : le commentaire de ce dernier réveille une plurivocité latente dans la chanson de Gautier d'Espinal qu'un lecteur ordinaire aurait très certainement ignoré. D'un point de vue sémantique fidèle à une conception herméneutique de la génétique, l'auteur de roman farci est bel et bien un interprète qui réécrit le texte cité en un autre texte. Le discours narratif fait éclore une seconde isotopie contenue en germe dans le discours lyrique, plus précisément dans des sémèmes qui renvoient à des secteurs

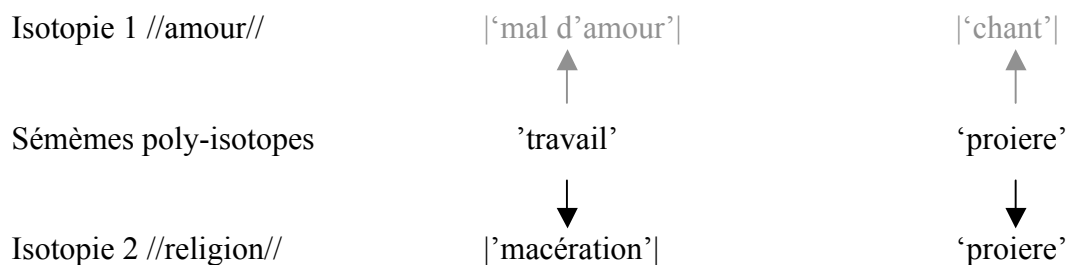
1 *Ibid.*, p. 255. Meliacin compare sa quête amoureuse (axiologie positive) à une quête du sacré (axiologie positive également). Cependant, la poésie recourt habituellement à un comparant supérieur pour valoriser un comparé inférieur. Mais il peut arriver que la hiérarchie évaluative entre les isotopies corréle un comparant dévalorisé à un comparé valorisé. Songeons par exemple à la célèbre formule de Céline : « L'amour, c'est l'infini à la portée des caniches. »

2 *Ibid.*, p. 231.

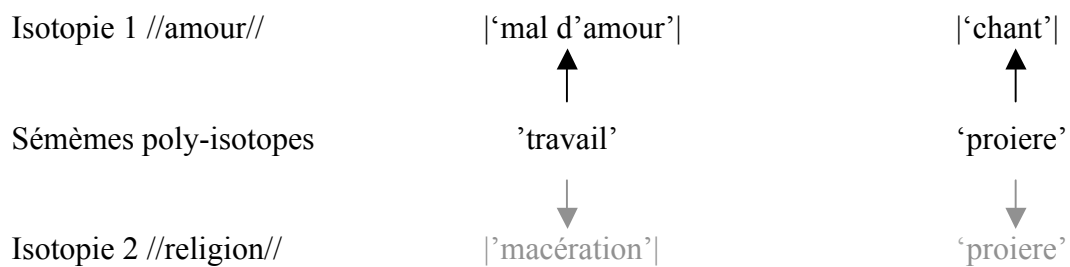
thématiques diversement réalisés selon les limites que l'on impose à la contextualisation de ceux-ci.

Ainsi, 'travail' et 'proiere' sont poly-isotopes et leur indexation sur un domaine ou un autre varient en fonction des paliers textuels observés. L'ambivalence de ces sémèmes lyriques et les connexions produites peuvent donc être représentées comme suit :

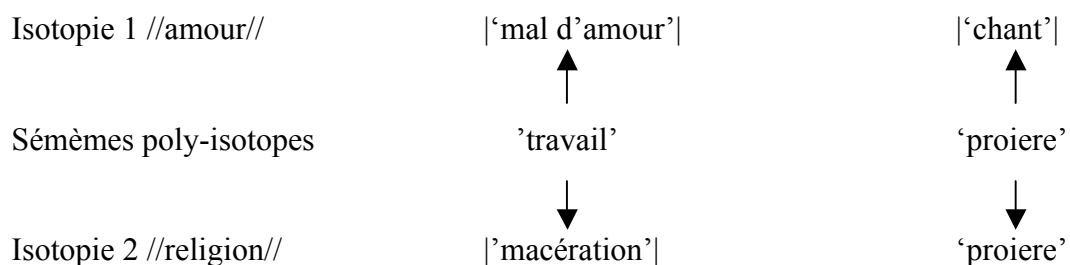
1. palier du vers



2. palier de la strophe lyrique



3. palier de la séquence



Rappelons que, conformément à des normes instaurées par la sémantique des textes, les mots entre barres verticales représentent des sémèmes non lexicalisés ; les

flèches simples, les réécritures possibles. Nous y avons ajouté un codage supplémentaire : la police de caractère grisée indique une tendance virtualisante du sème générique isotopé, par opposition au noir qui indique une tendance actualisante.

3.2.3.3 SYNTHESE

La thématique principale de l'art lyrique peut ainsi se voir adjoindre une thématique voisine développée dans le contexte narratif. Nous avons donc distingué les interprétants thématiques de notre corpus en fonction des trois thèmes possibles obtenus à l'issue de la recontextualisation du sémème central de la poésie médiévale : 'amour'.

Si le discours poétique, comme le faisait observer Greimas, comporte souvent plusieurs plans isotopes, le procédé exploité par nos auteurs complexifie les choses : la citation lyrique projette dans les vers narratifs son isotopie inhérente, mais ceux-ci activent, en retour, dans les vers lyriques leur propre isotopie inhérente. On observera aussi que dans tous les cas de figures que nous avons traités, la plurivocité s'appuie sur un sémème, réalisé ou virtualisé, qui est 'amour'. L'amour familial se mue en amour courtois, et vice-versa, dans *Renart le Nouvel* ; l'amour vassalique se mue en amour courtois, et vice-versa, dans *Escanor* ; l'amour terrestre se mue en amour céleste, et vice-versa, dans *Meliacin*. Cette rencontre entre isotopies est donc facilitée par les prédispositions de certains sémèmes à être indexés sur un domaine ou un autre. Le sémème lyrique 'amour' est déjà plurivoque en langue car il renvoie selon les contextes à l'amour terrestre ou divin, à l'amour de la famille, à la fidélité portée à son souverain. Bref, 'amour', et de manière générale tout le champ lexical amoureux, de part sa polysémie, peut être intégré dans des plans isotopes, somme toute, très voisins.

'Amour' n'est bien entendu pas le seul à disposer de cette faculté, nombreux sont les sémèmes lyriques pouvant être compatibles avec plusieurs isotopies. Par exemple, 'amendement' qui figure dans la première strophe lyrique d'*Escanor* (voir *supra*) se prête, en raison de son trait juridique inhérent, à plusieurs interprétations : l'entourage des sémèmes lyriques conditionne son indexation sur l'isotopie /amour/.

mais son sens spécifique se trouve réactivé par le contexte narratif qui conditionne également son indexation sur l'isotopie //fidélité vassalique//. De même, dans ce passage extrait de la *Court de Paradis*,

Atant e vos les patriarches
Jacob, Moÿsem, Abraham
Et le prophete saint Johan,
Et chantent tuit par grant douçor,
Haut et seri, d'une semblance:
Je vi d'amor
En bone esperance. (v. 254-260)

(Voici venir les patriarches Jacob, Moïse, Abraham, et le prophète Saint Jean¹. Avec une grande douceur, tous chantent sur un même ton, d'une voix forte et limpide :

je vis d'amour en bonne espérance.)

l'ambivalence générique du sémème souligné favorisera sa recontextualisation religieuse. Principal pivot de la pluri-isotopie, 'esperance' comprend en effet le sème inhérent //religion// : au Moyen Age comme aujourd'hui, l'espérance est de l'espoir placé dans une forme de transcendance religieuse. Le terme renvoie d'ailleurs précisément dans la doctrine chrétienne à l'une des trois vertus théologales (les deux autres sont la foi et la charité) symbolisée par l'iconographie chrétienne médiévale sous les traits d'une ancre, ainsi que l'attestent les bas-reliefs de nombreuses catacombes. Le sémème est donc détenteur d'un sens métaphysique exploité initialement dans le refrain afin de sacraliser la relation amoureuse. Or, dans le contexte où ce refrain nous est présenté, 'esperance' retrouve son sens littéral (interprétant thématique) et s'actualise en tant que trait spécifique inhérent à 'patriarches' (interprétant dialectique), étant entendu que le mot renvoie dans l'Ancien Testament à cette lignée d'hommes à qui il fut demandé de rassembler le peuple élu de Dieu. En tant que fondateurs de la religion monothéiste, les patriarches traduisirent en effet leur foi en vivant dans l'*espérance* de voir leur dessein se réaliser.

Les interprétants dialectiques ne sont donc pas les seuls à pouvoir activer un sens en rapport avec un autre domaine que celui dont relève le chant inséré. La densité des

¹ La présence de Saint Jean parmi les patriarches a de quoi surprendre, ce qui explique peut-être pourquoi le scribe d'un des manuscrits ait choisi, tout bonnement, de supprimer ces vers.

isotopies génériques qui forme l'entour romanesque pourra tout aussi bien détourner la thématique du poème initial et, par conséquent, actualiser des relations pertinentes entre le nouveau contenu lyrique obtenu et le contenu narratif. Les instructions interprétatives favorisées par les interprétants thématiques prouvent, une fois encore, que le refus local de paternité (en citant, le narrateur dominant revendique une autre autorité que la sienne) s'effrite devant une lecture productive qui transforme un texte source en texte cible en actualisant dans celui-ci des traits absents de celui-là. Mais avant de retirer les enseignements d'une telle étude, il convient d'examiner un dernier type d'interprétants : les interprétants sémiotiques.

3.2.4 Interprétants « sémiotiques »

Nous avons commencé cette typologie par un regroupement des interprétants affectant le plan du contenu. La dernière catégorie regroupera des interprétants qui relèvent du plan de l'expression que nous rangeons sous la dénomination de « sémiotique », à comprendre dans le sens très général que lui confère la sémantique componentielle, non la sémiotique elle-même¹. Les isotopies sémantiques ne sont en effet pas les seuls moyens dont dispose le texte pour établir des relations et plusieurs indices associés à l'expression, bien que ne correspondant pas aux composantes sémantiques étudiées, signalent une relation entre les contenus lyriques et narratifs. Ainsi en va-t-il des répétitions que nous subdiviserons en deux classes : les répétitions qui affectent des lexèmes, qu'ils soient rethématisés ou non, et les répétitions produites par les schémas rimiques qui enlacent le texte invité au texte hôte.

¹ « Sémiotique » sera donc employé dans les lignes qui suivent pour caractériser les figures du plan de l'expression qui, dès lors qu'elles intensifient une relation entre des sémèmes lyriques et narratifs, pourront être considérées comme des interprétants.

3.2.4.1 CONTAMINATION LEXEMATIQUE

Quittant le plan du contenu, nous évoquerons pour commencer les répétitions de lexèmes¹, compris dans le lyrique et le narratif, qui instaurent des jeux d'échos, favorisant ainsi le rapprochement des contenus hétérogènes. Puisqu'elle marque le ressassement, la répétition attire, bien entendu, l'attention sur le texte même et sur les relations qui s'y nouent. Comme chacun sait, les rhéteurs modernes useront allègrement de cette figure devenue parfois un principe esthétique fondamental, pour ne pas dire un poncif poétique. Songeons par exemple aux *Tapisseries*, de Charles Péguy, où les répétitions se développent sur de vastes ensembles (plusieurs centaines de quatrains) comme poussées par la puissance d'un rythme sous-jacent, procurant d'étranges effets de transe poétique.

La répétition est exploitée de manières fort diverses au Moyen Âge, et occupe une place de choix dans les poétiques médiolatines qui lui réservent le nom de *repetitio*. Ainsi, dans le domaine de la poésie lyrique, Roger Dragonetti note que « [l]orsqu'un trouvère veut créer un effet poétique qui accentue le sens de la chose qu'il donne à entendre, il procède notamment par la reprise plus ou moins fréquente du mot qui porte l'idée principale de la strophe ou du vers [...] »². » Toutefois, nos romans farcis sont bien loin d'exploiter la répétition avec le raffinement qu'on lui connaît dans d'autres registres, et dont atteste l'inflation des dictionnaires stylistiques modernes en quête de critères toujours plus nombreux pour discriminer les diverses réalisations de ce trope plus complexe qu'il n'y paraît. Le fait est que les textes de notre corpus ne semblent absolument pas se soucier de la richesse de ce procédé, l'essentiel étant de ponctuer les vers narratifs de lexèmes figurant dans la strophe lyrique qu'ils s'approprient à insérer, afin d'amplifier les relations lyrico-narratives.

Par conséquent, il ne sera nullement nécessaire de s'appuyer sur une quelconque théorie de la répétition dont la technicité apparaîtrait fatalement disproportionnée avec

¹ En sémantique, le lexème est un « morphème appartenant à une ou plusieurs classes faiblement fermées, dans un état synchronique donné. Ex. : « cour- » (dans « courir »). Hébert, *op. cit.*, p. 213. Le lexème est un morphème lexical (donc un signe minimal dont le contenu est le sémème), et non une unité du contenu, comme c'est le cas dans la terminologie de Greimas, pouvant subsumer plusieurs sémèmes.

² Dragonetti, *op. cit.*, p. 35.

l'objectif de la démonstration. L'important, pour nous, est de montrer, exemples à l'appui, que la répétition, en tant que procédé favorisant les relations entre des unités lyriques et narratives, doit être ajoutée à notre typologie des interprétants. Nous avons pu notamment apprécier le rôle d'orienteur joué par cet interprétant figurant dans les premières pages de la *Violette*¹. Ce sont en effet les répétitions lexicales qui ont, à cette occasion, déterminé notre lecture descriptive des interactions. De telles récurrences sont monnaie courante dans notre corpus au point que l'on peut les considérer comme une figure de base et quasi obligatoire. Le procédé ressort aussi très nettement grâce à l'outil informatique dont nous décrivons ailleurs les différentes étapes de construction². Nous ne ferons donc ici que trier les résultats obtenus grâce à l'automatisation du corpus, afin de distinguer les répétitions affectant les vers lyrico-narratifs dans un segment textuel restreint des répétitions visibles dans une séquence narrative plus large.

1 Segment restreint

Les auteurs se plaisaient à glisser dans les vers narratifs un ou plusieurs lexèmes pivots repris dans la strophe lyrique avec des développements variables. La resémantisation du terme repris ayant occupé une place centrale au cours de notre étude sur les interprétants thématiques, nous n'aborderons pas les variations de contenu que suppose parfois la répétition. Cette figure, si répandue qu'il semble possible d'en relever les manifestations autour de la plupart des occurrences lyriques de notre corpus, ne sera examinée qu'au travers de quelques exemples. Ceux-ci ont été sélectionnés en fonction de la nature du lexème pivot afin de ne pas laisser croire à une répétition hasardeuse. La base de données informatiques écarte d'ailleurs automatiquement les répétitions fondées sur la reprise des divers opérateurs linguistiques (conjonctions, articles, prépositions, etc.), et autres verbes si communs (avoir, être, faire, etc.) qu'ils ne sauraient attester d'une forme d'intensité sémantique.

1 Voir notre tableau des interférences lexicales p. 123.

2 Voir *annexes*, p. 6-31.

Le filtre conçu¹ laisse donc apparaître des lexèmes dont la faible fréquence d'emploi laisse présager de la part de l'auteur un usage conscient de la répétition. Voici à présent quelques extraits représentatifs de ces récurrences lexématiques touchant l'entourage proche de l'insertion :

Et li dus deboinairement
Le chastie, et pour conforter
Commenche molt haut a chanter
A clere vois, dont s'estendelle :

[...]Cil qui me velt castoier,
N'onques n'ama en sa vie[...].² (*Violette*, v. 1263-76)

(Le duc la reprend avec douceur et, pour la réconforter, se met à chanter d'une voix haute et claire et prend son inspiration :

[...]celui qui est sur le point de me faire des reproches
n'aima jamais de toute sa vie.)

L'usage de *castoier* n'est ici pas banal, et les vers narratifs évoquant la conduite du duc épris de la jeune femme à qui il destine le chant, ne peuvent s'entendre que si on confère à ce verbe une valeur d'euphémisme, tandis qu'il est employé au sens propre dans l'insertion. Voici un autre exemple :

« [...] Ja por painne ne laisserai
Que ne l'aie, se elle est vive. »
Ensi s'esvertue et avive,
Et pour lui plus reconforter
Commenche cest ver a chanter
A clere vois haute et levee :

*Amors, quant m'iert ceste painne achievee
Qui si me fait a grant dolour languir [...]? (Violette, v.
2333-45)*

(Jamais, sous prétexte d'être malheureux, je ne renoncerai pas à la trouver si elle est encore vivante. Ainsi, il est partagé entre la tristesse et la consolation. Pour se réconforter davantage, il se met à chanter en élevant sa voix pure :

Amour, quand prendra fin cette affliction

1 Une note de pondération a été accordée aux lexèmes rares de manière à évacuer toutes les données indésirables. Voir *annexes*, p. 23.

2 Nous tronquons volontairement les strophes lyriques afin de ne conserver que les vers contenant le lexème itéré.

qui me fait languir de douleur ?)

Les lexèmes pivots peuvent également être manifestés après l'insertion :

*Acolés moi et baisiés doucement,
Ma tres douce amie,
Car je ne poroie mie
Vivre longuement
Sans la vostre aïe[...].*

Meliacins en tel maniere
Chantoit a haute vois pleniere
Pour s'amie maint chant nouvel;
Et menoit joie et grant revel,
Et souvent s'amie acoloit
Comme cieus qui a riens n'aloit
Pensant qu'a joie et a deduit. (*Meliacin*, v. 4392-408)

*(Prenez-moi dans vos bras et embrassez-moi tendrement,
ma très douce amie,
car je ne pourrai vivre longuement
sans votre aide.*

Ainsi, Meliacin entonnait à voix haute de nombreux et nouveaux chants pour son amie ; le cœur débordant d'allégresse, il la serrait sans cesse dans ses bras, en homme qui ne se soucie que de joie et de plaisir.)

Rappelons également que le procédé est repris systématiquement sous forme d'anadiplose dans la *Châtelaine de Saint-Gilles*, où chaque strophe narrative débute par le dernier mot du refrain qui précède :

Il avint l'autrier a Saint Gille
c'uns chastelains ot une fille,
qui mout estoit de haut parage.
Doner la volt par mariage
a un vilain qui mout riche ere;
ele respondi a son pere:
"Si m'ait Diex, ne l'avrai ja;

*Ostez le moi cel vilain la !
se plus l'i voi, je morrai ja.*

« Je morrai ja », dist la pucele,

"se plus me dites tel novele [...]. (v. 1-11)

(Il arriva un jour à Saint-Gilles qu'un châtelain voulut marier sa fille, qui était de grande noblesse, à un très riche paysan. Elle répondit à son père : « Dieu m'en soit témoin, jamais je ne l'épouserai :

*Eloignez moi ce paysan-là !
Je vais mourir si je le vois davantage. »*

« Je vais mourir reprit la jeune fille, si vous m'annoncez encore une telle nouvelle ».)

Ce texte fait figure d'exception, car il est le seul, parmi les romans farcis du XIII^e siècle, à réguler systématiquement les répétitions de la sorte.

Parfois, c'est tout un syntagme qui se trouve repris :

*Honi soit qui ja
Se repentira d'amer !*

« Voire, en non Dieu », font Hannuier,
« Bien le devroit batre et huier,
Couart, faillis, mauvais clamer,
Qui se repent de bien amer
Puis que d'amours seut la science ! » (*Tournoi de
Chauvency*, v. 1284-89)

*(Honni soit celui qui
se repentira d'aimer un jour !*

C'est la vérité, au nom du ciel, font les Hennuyers¹. Celui qui se repent d'aimer sincèrement après avoir reçu les enseignements de l'amour devrait recevoir une volée de coups, et mériterait d'être dénoncé sous les huées pour sa lâcheté, ses défauts, sa perfidie.)

Notons ici que l'interprétant sémiotique, consistant en la répétition d'un syntagme déterminatif, est secondé par l'interprétant dialogique qui reconstitue le commentaire du public (adéquation explicitée).

¹ Habitants du Hainaut .

Les répétitions d'un même lexème peuvent également être consignées de part et d'autre de la strophe lyrique :

Cele part en vint le roïne
Seur un palefroi de ravine,
De joie cantant le grant cours :

Nus n'a joie s'il n'aime par amours.

Quant vint au roi, si le salue ;
De joie fu si esperdue
Qu'en grant pieche ne pot parler. (*Renart le Nouvel*, v.
2343-49)

(La reine arriva là rapidement sur son palefroi, chantant avec joie d'un trait :

nul n'a de joie s'il n'aime pas d'amour.

Lorsqu'elle arriva à la hauteur du roi, elle le salua, envahie par la joie au point d'en perdre l'usage de la parole un long moment.)

D'autres fois encore, les répétitions concernent de nombreux lexèmes différents:

«Absalon li biaux, l'amourex,
Rechut par une femme mort.
Fols est qui d'amer trop s'amort,
Ne ki en amour s'aseüre,
Ni ki trop aimme outre mesure.
Nus ne doit s'amie essaier ;
Ki l'a, em pais le doit laissier
Sans esprouver de nule chose.
Je meïsmes m'en blasme et cose ;
Mais je me reconforterai,
Pour moi conforter chanterai. »
Lors cante molt halt et molt chler :

*Par Diu ! je tienc a folie
D'essaier ne d'esprouver
Ne sa femme ne s'amie,
Tant com on le velt amer ;
Si s'en doit on bien garder
D'enquerre par jalousie
Chou c'on n'i volroit trouver. (*Violette*, v. 1303-21)*

(« Le beau, l'amoureux Absalon reçut la mort d'une femme. Il est bien insensé celui qui s'adonne trop à l'amour et celui qui s'y fie et celui qui aime au-delà de toute mesure. Nul ne doit mettre son amie à l'épreuve. On doit la laisser en paix sans la mettre à l'épreuve en quoi que ce soit. Je m'en blâme, je m'en accuse moi-même. Aussi me reconforterai-je en chanson ». Il se met alors à entonner à haute et claire voix :

*Au nom du ciel ! je considère qu'il est insensé
de mettre son épouse ou son amie à l'épreuve,
aussi longtemps qu'on veut l'aimer ;
et l'on doit bien se garder
de rechercher par jalousie
ce que l'on ne voudrait y trouver.)*

La répétition d'un lexème emprunté à la strophe lyrique est donc un procédé régulièrement repris par nos auteurs. Qu'ils soient disposés avant l'insertion ou après, ces unités du plan de l'expression instaurent des échos qui signalent la convergence des contenus. Or, les vers contigus ne sont pas les seuls à être affectés, et les auteurs vont parfois jusqu'à répéter les lexèmes lyriques dans les vers d'une séquence narrative.

2 Segment large

Jusqu'où élargir le segment textuel ? Telle est question à laquelle nous aurons intérêt à répondre si nous ne voulons pas à avoir à relever des répétitions qui siègent dans la totalité de chaque roman. Or, nous choisissons de limiter le relevé des lexèmes à la séquence narrative dans laquelle s'insère le poème, pour une raison qui a trait à la cohésion¹ textuelle. Le traitement automatique des données nous a invité en effet à diviser le texte en segments selon divers critères de découpage dont nous devons donner un aperçu.

¹ Nous entendons précisément ce terme dans le sens que lui donne Jacques Fontanille et dont il a déjà été question dans ces pages. Voir note 4 p. 69.

2.1 Séquence narrative

Conformément au mode d'emploi délivré par Greimas dans son dictionnaire¹, nous avons procédé à la recherche des démarcateurs, indiquant l'existence d'une frontière entre les unités syntagmatiques du récit, telles les disjonctions spatiales (ici/ailleurs), temporelles (avant/après), actérielles (je/il), etc. La difficulté d'un tel exercice tient au fait que ces indices textuels ne sont pas purement opératoires dans le sens où ils ne prédisent pas dans tous les cas de figure un changement de séquence. Aussi, bien que le « degré de certitude de l'opération elle-même augmente avec le nombre de disjonctions concomitantes »², les critères de démarcation peuvent varier d'un texte à l'autre, voire à l'intérieur d'un même texte. Les passages introspectifs d'un roman psychologique, par exemple, pourront être segmentés selon divers critères démarquant les monologues intérieurs de la succession événementielle (je/il), tandis que d'autres épisodes seront isolés sur la base de variations thymiques (dysphorie/euphorie).

Bien que Greimas appelât de ses vœux une étude des « critères de reconnaissance aussi objectifs que possibles »³, il nous semble donc difficile de formaliser la segmentation selon des schémas prédéterminés, sauf à établir des modèles dont l'universalité, requise pour embrasser la multitude de cas possibles, laisserait présager une faible capacité descriptive : à force de vouloir tout dire, on finit par ne plus rien dire ! Toutefois, par rapport à d'autres analyses portant sur des corpus de textes modernes, nous pouvons tirer profit de deux avantages : premièrement, la forme romanesque médiévale manifeste, dans son ensemble, une certaine attention à la circonscription d'épisodes qui se détachent sans ambiguïté du fond narratif. Les critères de segmentation y sont généralement si apparents qu'ils semblent tracer dans le texte les pointillés guidant les ciseaux de l'analyste. Ainsi Maurice Accarie a-t-il pu distinguer dans la *Rose* pas loin de trente « unités narratives »⁴ qui correspondent à des contenus discursifs qui découpent le texte en ses parties événementielles. Deuxièmement, les insertions lyriques, comme nous le verrons dans la dernière partie de ce travail, peuvent assurer l'autonomie d'une séquence, en délimitant notamment sa frontière terminative.

1 Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés. « Segmentation ». réf X, p. 324.

2 *Ibid.*, p. 324.

3 Algirdas Julien Greimas. « Description et narrativité », p. 142.

4 Accarie, « La fonction des chansons du Guillaume de Dole. »

Les insertions deviennent alors des démarcateurs séquentiels permettant de mesurer l'étendue des contaminations lexématiques à partir du noyau lyrique.

Par exemple, au début de la *Rose*, après que l'auteur, sous prétexte de décrire des divertissements champêtres, eut fait le portrait de l'empereur, parangon de la noblesse et de la mansuétude, la reprise de la narration est signalée par plusieurs démarcateurs:

*En ce qu'il revenoit arriere
a un sien chastel sor le Rin,
S'iert un jor levez par matin,
et li jors eschaufa vers tierce,
e il ot chevauchié grant piece :
ce sachiez qu'il li anuia. (v. 631-36)*

(« Un jour que Conrad, revenant vers l'un de ses châteaux sur le Rhin, s'était levé de bonne heure et que la chaleur, vers neuf heures, devenait plus forte, comme il chevauchait depuis longtemps, sachez qu'il commença à s'ennuyer¹. »)

Changement de décor, puisque l'on quitte le cadre bucolique de la séquence précédente pour la route conduisant au château (démarcateur spatial) ; changement d'époque avec l'usage d'un connecteur – « un jor » - indispensable au lancement de la narration (démarcateur temporel) ; l'acteur principal reste Conrad, mais les autres figurants, participant aux divertissements mondains évoqués antérieurement, se sont éclipsés (démarcateur actoriel). Se met donc en place une séquence distincte au cours de laquelle le ménestrel Jouglet fera le portrait de la belle Liénor dont l'empereur tombera instantanément amoureux. Enfin, la séquence s'achève par une chanson de Gace suivie de quelques vers mentionnant explicitement de nouveaux démarcateurs :

Et si chantent ceste chançon
En l'onor monseignor Gasçon :

[insertion lyrique].

Ainçois qu'il l'aient dite toute,
estoit ja li plus de la route
el chastel, et li ostel pris.
L'empereres, qui ot le pris
entor lui de chevalerie,

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

erroment o grant compegnie
est entrez el chastel après.

(« Et ils chantent cette chanson en l'honneur de Messire Gace Brulé :

[insertion lyrique]

Avant qu'ils ne l'eussent achevée, le gros de la troupe était déjà au château. L'empereur, fort réputé autour de lui pour sa valeur chevaleresque, à son tour entra rapidement au château, à la tête d'une suite importante¹. »)

La séquence se trouve donc délimitée dans sa partie finale par la chanson courtoise et par un démarcateur associé à un changement d'espace (l'arrivée au château).

2.2 Illustrations

Les contaminations lexématiques dont nous voulons faire état seront donc contenues dans les séquences narratives à l'intérieur desquelles jaillit le chant. Notre progression nous conduira à nous éloigner progressivement du noyau générateur de lexèmes qu'est la chanson, pour nous aventurer jusqu'aux limites de la séquence, où les répétitions, perdant normalement de leur relief du fait de l'éloignement des lexèmes concernés, sont cependant mentionnées avec tant d'insistance qu'il est impossible d'ignorer les relations lyrico-narratives qu'elles instaurent.

Il arrive que les lexèmes de l'insertion lyrique se dédoublent dans l'espace narratif, au-delà des vers contigus mais dans un segment textuel, proche de l'insertion, plus réduit que la séquence narrative. La vingt-troisième insertion de la *Rose* est une chanson de toile citée intégralement et rapportant l'histoire d'une énième Aiglentine, couturière celle-ci, qui confie à sa maîtresse qu'elle attend un enfant d'un comte dont elle s'est éprise. Sur les conseils de sa « dame », Aiglentine va trouver le comte Henri, lui aussi très amoureux, qui décide de se marier avec la jeune suivante appelée, par conséquent, à devenir comtesse. À n'en pas douter, une étude des composantes thématiques et dialectiques nous permettrait d'établir bien des relations entre les acteurs

¹ *Ibid.*, p. 21.

de ce petit récit et ceux de la narration englobante. Par exemple, les traits /actif/, déduit du personnage féminin de la chanson, et /passif/ (mais aussi /fém./ vs /masc./ ; /pauvre/ vs /riche/ etc.), déduit du personnage masculin semblent parfaitement correspondre aux spécificités de ‘Liénor’ et ‘Conrad’ dont nous avons fait état lors d’une précédente étude¹ :

*Bele Aiglentine s'est tornee de ci,
et est venue droit a l'ostel Henri. (/actif/)
Li quens Henri se gisoit en son lit. (/passif/)
Or orrez ja que la bele li dit.
Or orrez ja
Comment la bele Aiglentine exploita. (/actif/) (v. 2277-82)*

*(« Belle Eglantine a quitté son logis
tout droit est venue à l'hôtel d'Henri.
Le comte Henri était couché au lit.
Ecoutez bien ce que la belle a dit.
Ecoutez bien
ce que fit la belle Eglantine². »)*

Si une étude des interactions serait vraisemblablement à même de révéler bon nombre d’emboîtements au niveau local comme global, reste qu’il est impossible d’ignorer l’interprétant sémiotique qui rattache la chanson de toile à la séquence dont elle est issue. Ainsi, soupçonnant sans doute sa suivante d’attendre un enfant, la « dame » lui adresse cette requête :

*«Bele Aiglentine, deffublez vo sorcot,
je voil veoir desoz vostre gent cors. » (v. 2247-49)*

*(« Belle Eglantine, ôtez votre surcot,
je veux dessous voir votre joli corps¹. »)*

Le lexème *sorcot* se trouve repris, avec de menues variations, dans la narration antérieure et postérieure, au-delà des octosyllabes encadrant la chanson de toile : *sercot* (v. 2196), *biau sorcot* (v. 2208), *biax sercos* (v. 2308). Il en va de même pour les

¹ Voir notre seconde étude de cas, p. 80-114.

² *Ibid.*, p. 79.

lexèmes *deffublez* (IL : 2247 ; N : 2195) et *chemise* (IL : 2236 ; N : 2194). Si donc les données sémantiques autorisent le lecteur à produire les connexions ‘Aiglentine’ -> ‘Lienor’ et ‘Conrad’ -> ‘Henri’, l’auteur, en reproduisant les lexèmes lyriques appropriés, choisit d’accentuer la mise en relation d’une isotopie générique //textile//.

Certains lexèmes peuvent donner lieu à un feu roulant de répétitions. Soit cette strophe lyrique extraite du *Châtelain de Coucy* :

*Toute nostre gent
sont li plus joli
Dou tournoïement ;
S'aimment loiaument
Toute nostre gent.
.
Et pour cou le di
Qu'il ont maintien gent.
Toute nostre gent
Sont li plus joli
Dou tournoïement. (v. 989-99)*

*(« Tous nos gens
Sont les plus aimables
Du tournoi ;
Et ils aiment loialement,
Tous nos gens .
Je le dis parce
Qu'ils ont un gracieux maintien.
Tous nos gens
Sont les plus aimables
Du tournoi¹. »)*

Ce rondeau se caractérise par ces jeux d'échos et notamment par le quadruple retour en fin de vers (épiphore) du lexème *gent* qui, du reste, ne relève pas toujours de la même catégorie grammaticale (*notre gent* vs *maintien gent*). Or, le lexème fait saillance, non seulement à l'intérieur du refrain, mais aussi à l'intérieur de la séquence narrative dans laquelle il s'insère puisque *gent* y est répété six fois : *estraigne gent* (v. 902), *bel et gent* (v. 908), *bielle gent* (v. 909), *ces gens* (v. 913), *bielle gent* (v. 923), *ses gens* (v.

¹ *Ibid.*, p. 48.

938). La première occurrence narrative a beau être éloignée de la dernière occurrence lyrique, le nombre élevé de lexèmes intermédiaires assure à la répétition une certaine efficacité stylistique.

Nous souhaitons finir par livrer les résultats bruts obtenus par notre logiciel de traitement automatique afin de donner une idée de la portée de ces phénomènes de résonances qui peuvent couvrir parfois la séquence entière. Nous opérerons le tri à partir d'un banal refrain extrait du seul texte dont les séquences ont été entièrement numérisées, la *Rose*.

Prenons par exemple la cinquième insertion :

*Main se leva bele Aeliz,
mignotement la voi venir,
bien se para, miex se vesti,
en mai.
Dormez, jalous, et ge m'envoiserai. (v. 318-22)*

*(« Au matin se leva belle Aélis,
toute gracieuse je la vois venir,
bien se para, mieux encor se vêtit
en mai.
Dormez jalous, moi je m'amuserai². »)*

A l'issue du tri automatique des redondances lexématiques, l'explorateur de la base montre que la plupart des lexèmes de la chansons sont repris dans la narration. Ci-dessous un résumé des reprises pour le premier vers de la strophe lyrique :

1 Petit & Suard, *Le chatelain de Coucy*, p. 41.

2 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

IL	N
<i>Main</i> (v. 318)	<i>main</i> (v. 411)
<i>leva</i> (v. 318)	<i>lever</i> (v. 332) <i>levé</i> (v. 259, 496) <i>levent</i> (v. 273)
<i>bele</i> (v. 318)	<i>beles</i> (v. 240, 345, 405, etc.) <i>bele</i> (v. 248, 250)
<i>Aeliz</i> (v. 318)	<i>Aaliz</i> (v. 548)

Que ce soit donc à l'intérieur d'un segment étroit (limité aux vers contigus à l'insertion) ou d'un segment large (limité à la séquence narrative), les répétitions de lexèmes constituent un procédé couramment exploité par les auteurs. Les vers narratifs ne prolongent donc pas seulement les contenus dialectiques ou thématiques de la strophe lyrique, ils tiennent lieu parfois aussi de caisse de résonance, amplifiant jusque dans les limites de la séquence narrative la composante expressive de l'insertion. Ces répétitions ne font que pointer une relation entre contenus : elles orientent l'attention du lecteur sur les relations entre le poème et le roman, et l'invitent à valider ou invalider les réécritures que lui suggère cet interprétant sémiotique.

La contamination lexématique n'est pas le seul indice du plan de l'expression permettant de rapprocher les contenus. Les répétitions peuvent, en effet, affecter des unités plus réduites comme le phonème. La partie qui suit dressera un état des lieux des schémas rimiques présidant à la réunion des énoncés, et participant, de fait, à la jonction des contenus.

3.2.4.2 FORMULES D'ENCHAINEMENT DES RIMES

Dans le cadre de cette étude sur les interprétants dits « sémiotiques », nous considérons donc la rime comme une figure du plan de l'expression générant une relation entre les contenus lyrico-narratifs. La forme des rimes sera examinée ici sous un aspect relatif au mode d'enchaînement, leur composition et leur caractère mélodique ne nous intéressant que secondairement. Ces jeux d'échos phonétiques s'ajoutent donc aux répétitions de lexèmes homophones pour signaler une interaction lyrico-narrative. Il ne saurait non plus être question de donner ici une étude d'ensemble de la versification et de la prosodie des romans de notre corpus. Simplement, la rime peut constituer un opérateur formel à part entière qui, soit interrompt le schéma mis en place dans la narration, soit le poursuit dans la strophe lyrique. L'aperçu des possibilités offertes par cet indice phonique nous invitera à distinguer plusieurs types de figures d'enchaînement. Nous commencerons par nous intéresser au cas atypique de la *Rose* dont les insertions sont reliées à la narration selon des figures non déterminées qui semblent être en cours d'élaboration.

1 *Le cas de la Rose*

Jean Renart, expérimentant dans la *Rose* un procédé novateur, cherche et invente des moyens d'intégrer des pièces exogènes à sa trame narrative. L'irrégularité des transitions rimiques accompagnant l'insertion de la citation signale, selon nous, les tâtonnements d'une écriture qui renvoient à la position, toute artisanale, d'un écrivain devant l'objet nouveau qu'il est en train de façonner. En effet, Renart semble n'avoir jamais été préoccupé, au début de son roman, par la mélodie des rimes entre narration et chanson, mais quelques exemples, isolés dans la deuxième partie de l'oeuvre, témoignent d'une timide prise de conscience de l'écrivain à l'égard des possibilités transitoires offertes par les terminaisons finales de ses vers. De ce point de vue, la vingtième insertion du roman semble constituer le point de départ d'une prise de conscience des possibilités transitoires offertes par ce « bijou d'un sou ».

1.1 Avant l'insertion 20

Au cours des vingt premières insertions, la pièce lyrique interrompt systématiquement la suite de rimes antérieures en introduisant des vers qui obéissent à un schème rimique autonome, comme c'est le cas, par exemple, dans les premières insertions du roman :

Et les dames se resont mises	
au retour, et li chevalier,	
qui ne prisent mauvés dangier	
la coue d'une vīolette,	a
ainz chantent ceste chançonete :	a
<i>E non Deu, sire, se ne l'ai,</i>	b
<i>l'amor de lui, mar l'acointai.</i> (v. 286-292)	b

(« Les dames ont pris le chemin du retour, en compagnie des chevaliers qui, faisant fi de toute fausse pudeur comme d'une queue de violette, chantent cette chansonnette :

*“Si je n’obtiens pas son amour, seigneur,
je l’ai rencontré, Dieu, pour mon malheur”¹. »)*

Les octosyllabes lyriques du refrain s'insèrent dans la continuité des octosyllabes narratifs sans occasionner de ruptures, selon le schéma de rimes plates : aa bb cc. Une fois seulement dans cette première partie du roman, les rimes plates du refrain sont identiques aux rimes terminant les vers de reprise narrative (aa bb bb) :

Ainz qu'elle fust bien conmenchie,	
une pucele secorcie	
d'un trop biau chainze, a un blont chief ,	a
en reconnence de rechief :	a
<i>Se mes amis m'a guerpie,</i>	b
<i>por ce ne morrai ge mie.</i>	b
Ainz que ceste fust bien fenie,	b
une dame sanz vilonie,	b
qui ert suer au duc de Maience,	

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

haut et seri et cler commence [...]. (v. 300-09)

(« Mais, avant qu'elle ne fût bien engagée, une jeune fille aux cheveux blonds, qui avait retroussé sa très belle tunique, reprit à son tour :

*“ Si mon amoureux m’a laissée,
pour autant pas n’en mourrai. “*

Cette chanson n’était pas terminée qu’une noble dame, la sœur du duc de Mayence, commença d’une voix forte, claire et pure [...] ¹ .»)

Toutefois, cet exemple isolé nous laisse penser que l’identité des rimes est ici purement fortuite. Parfois encore, le schéma obtenu fait apparaître après les rimes plates de l’octosyllabe narratif une rime isolée suivie d’un enchaînement propre au poème inséré :

Ainz que ceste fust bien fenie,	
Une dame sanz vilonie,	
qui ert suer au duc de Maience,	a
haut et seri et cler commence :	a

<i>Main se leva bele Aeliz,</i>	<i>b</i>
<i>dormez, jaloux, ge vos en pri,</i>	<i>c</i>
<i>biau se para, miex se vesti</i>	<i>c</i>
<i>desoz le raim.</i>	
<i>Mignotement la voi venir,</i>	
<i>cele que j'aim. (v. 306-315)</i>	

(« Cette chanson n’était pas terminée qu’une noble dame, la sœur du duc de Mayence, commença d’une voix forte, claire et pure :

*“ Au matin se leva belle Aélis,
dormez, jaloux, je vous en prie,
bien se para, mieux encor se vêtit
sous la ramure
Toute gracieuse je vois venir
celle que j’aime “². »)*

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 12.

Jusqu'à la vingtième insertion donc, les enchaînements rimiques sont laissés au hasard, les phonèmes de fin de vers n'établissant aucune relation entre le contenu inséré et le contenu insérant.

1.2 À partir de l'insertion 20

À partir de la vingtième insertion donc, Renart semble expérimenter les possibilités transitoires offertes par les enchaînements avant et/ou après l'insertion.

1.2.1 Vers pré-lyriques

Au niveau des vers pré-lyriques, la technique reçoit deux traitements différents. Ou bien le premier vers de l'insertion reprend les deux rimes plates précédentes (aa...):

La damoisele ot par amor	
sa ceinture d'argent ferree	
de loier, car el a chantee	
ovoec Jouglet en la vïele	a
ceste chançonete novele :	a
<i>C'est la jus en la praele</i>	<i>a</i>
<i>or ai bone amor novele !</i>	<i>a</i>
<i>Dras i gaoit Perronele.</i>	
<i>Bien doi joie avoir :</i>	
<i>Or ai bon'amor novele</i>	
<i>a mon voloir. (v. 1841-51)</i>	

(« Guillaume donna à la demoiselle, en gage d'amitié, sa ceinture aux garnitures d'argent, pour la récompenser d'avoir chanté, accompagnée par Jouglet à la vielle, cette chansonnette nouvelle :

*“Là-bas, sur l'herbe du pré,
j'ai trouvé amour nouvelle !
Son linge y trempait Pernelle.
Que je suis joyeux !*

*J'ai trouvé amour nouvelle
selon mon cœur¹. »)*

Ou bien le premier vers lyrique rime avec le vers précédent et introduit à son tour un nouveau schéma (aa bb) :

Un vallez le conte de Los ,	a
qui de chanter avoit le los ,	a
chanta après celui de Tré :	b

<i>Renaut et s'amie chevauche par un pré</i>	<i>b</i>
<i>tote nuit chevauche jusq'au jor cler.</i>	
<i>Ja n'avrai mes joie de vos amer² (v. 2386-2391)</i>	

De même :

Et li autre en ont tuit chanté :	a
<i>Tendez tuit vos mains a la flor d'esté,</i>	<i>a</i>
<i>a la flor de liz,</i>	<i>b</i>
<i>por Deu, tendez i ! (v. 5112-5115)</i>	<i>b</i>

(« Et les autres ont repris en chœur :

*“Tendez tous vos mains vers la fleur d'été,
vers la fleur de lis,
Dieu, tendez-les vite !”³ »)*

1.2.2 Vers post-lyriques

Dans la deuxième moitié du roman, ce sont surtout les vers post-lyriques qui semblent bénéficier de l'attention de l'auteur. Ainsi, à de nombreuses reprises, le dernier vers de la chanson rime avec le premier vers de la reprise de l'octosyllabe narratif (a a bb) ainsi qu'en attestent les exemples suivants :

<i>[...] Mignotement alez, dui et dui !</i>	<i>a</i>
--	----------

1 *Ibid.*, p. 41.

2 Strophe traduite p. 190.

3 *Ibid.*, p. 102.

Mout i avoit gens sanz anui	a
monté as soliers et as estres .	b
sus les portes et as fenestres	b
ot dames de grant segnorie [...] (v. 2526-2531)	

(« [...] *allez gracieusement,
deux par deux.* »

En grand nombre, des personnes de bonne compagnie étaient montées aux étages et aux balcons ; aux portes et aux fenêtres se tenaient des dames de grande noblesse [...] ¹. »)

[...] <i>Et joi m'avroit tel mestier que cors me garist et sane.</i>	a
---	---

A poi que li rois ne fors ane	a
en l'autre sale ou il estoit	b
nule riens ne le confort ait [...] (v. 4658-62)	b

(« [...] *La joie me serait bien utile
pour guérir et soigner mon corps.* »

Le roi qui se tenait dans l'autre salle, n'était pas loin de devenir fou ; il ne trouvait aucun réconfort [...] ². »)

Le nombre important d'exemples³ montre cette fois que ces enchaînements ne sont pas laissés au hasard. Renart a la rime facile, et il aurait été surprenant qu'il n'exerce pas son art de manière à instaurer des relations phonétiques entre les pièces et le roman. Nous le voyons donc chercher, et finir par trouver, comment relier les énoncés par la rime. Ainsi, les enchaînements semblent progressivement se stabiliser dans un schéma appliqué en priorité au passage des vers lyriques aux vers narratifs.

Cette inégale exploitation des enchaînements est donc tout à fait singulière dans ce roman précurseur dont l'auteur semble bien avoir testé différentes formules rimiques. Ces hésitations tiennent vraisemblablement au caractère expérimental d'une écriture qui cherche ses marques formelles. Sans doute nous est-il donné ici d'assister au processus

¹ *Ibid.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Voir également les IL, suivies de leurs vers narratifs : 29 (v. 2523-27) ; 30 (v. 3107-114) ; 31 (v. 3180-95) ; 35 (v. 3750-09) ; 40 (v. 4587-92) ; 41 (v. 4653-59) ; 47 (v. 5427-34).

créateur d'un écrivain qui semble découvrir, au fil des pages, les multiples possibilités de transition phonique que ses successeurs se chargeront d'affiner.

2 Classification des formules d'enchaînements des rimes

Avec plus ou moins de constance, les épigones de Jean Renart tenteront de faire rimer les insertions avec le cotexte selon des schèmes préétablis. Nous pouvons, à ce sujet, distinguer deux types de textes : la plupart appliquent un modèle d'enchaînement auquel leur auteur reste fidèle, sauf rares incartades, du début à la fin ; d'autres improvisent des transitions différentes selon la nature de la rime ouvrant et terminant l'insertion lyrique. Figurent, parmi le premier type, le *Châtelain de Coucy*, le *Tournoi de Chauvency*, *Renart*, *Meliacin*, *Lai d'Aristote*, *Escanor*, la *Châtelaine de Saint-Gilles*, la *Court de Paradis*, la *Poire* ; parmi le second, la *Violette*, qui semble hésiter entre trois schémas, *Sone de Nansay* et la *Châtelaine de Vergy*, dont les rares insertions ne sont pas enchaînées « rimiquement » au texte, et enfin, bien entendu, le cas atypique de la *Rose*. Cependant, que les formules fassent l'objet de prescriptions ou non, nous pouvons noter l'existence de deux types d'enchaînement dont nous souhaitons à présent faire le compte rendu.

2.1 aa bb...

Le premier vers de la strophe lyrique rime avec le vers narratif précédent de sorte que la chanson, même si elle adopte par la suite un schème propre à chaque pièce, débute toujours par un vers qui se combine parfaitement avec les rimes narratives. Les interpolations lyriques sont ainsi amenées par une rime plate commune aux deux énoncés comme l'illustrent les exemples suivants :

[...] Vaissent, que plus n'ariste mie,	a
Biel samblant fait a ciere lie.	a
Dont fist cancon de liet corage.	b

La douce vois du loussignot sauvage b
Qu'oi nuit et jour quointier et tentir,
Me radoucist le coer et rassouage [...]. (La Châtelain de
Coucy, v. 813-18)

(« [...] il s'en va sans tarder ; il a belle apparence et le visage joyeux. Alors, la joie au cœur, il compose cette chanson.

La douce vois du rossignol sauvage,
Dont j'entends, nuit et jour, le chant et les accents,
M'adoucit et m'attendrit le cœur¹. »)

Oublier se velt, si chanta a
 Ceste chanchon, qui bon chant **a** ; a
 C'amours l'a mise en grant mal**age** b

En non Diu, c'est la rage b
Li dous maus d'amer,
S'il ne m'asouage. (La Violette, v. 3120-25)

(Souhaitant échapper à ses tourments, il chanta cette chanson de qualité, car Amour l'avait complètement abattu :

Au nom du ciel ! je deviendrai insensé
si le doux mal d'aimer
ne m'apaise.)

La dame en un rainsel de mente
 Fist un chapel de maintes **flors.** a
 Au faire li sovint d'am**ors,** a
 Si chante au cueillir les **floretes** : b

Ci me tiennent amoretes ! b
Dras i gaoit meschinete [...]. (Lai d'Aristote, v. 356-61)

(À l'aide d'une tige de menthe, la dame fit une couronne abondamment fleurie. Elle se rappela alors des amours passées et se mit à chanter, en cueillant les fleurs :

Les amourettes me retiennent ici !
La jeune fille y lavait du linge [...].)

¹ Petit & Suard, *op. cit.*, p. 35.

Cette formule d'enchaînement est privilégiée dans le *Châtelain de Couci*¹, le *Lai d'Aristote*². Elle est utilisée également, mais de manière moins systématique, dans la *Violette*³, et avec encore davantage de parcimonie dans la *Rose*.

2.2 aa b (n)b...

La plupart des auteurs raffinent le procédé en faisant rimer le dernier vers narratif avec le deuxième vers de la chanson de manière à obtenir des rimes enchaînées :

N'estoit pas de lor chanter las,	
Ains li plaisoit mout doucement ;	a
Et pour ce reprist hautement	a
A chanter et dist, ce m'est vis:	b
<i>La douce verdure</i>	<i>n</i>
<i>Et li roussignos jolis</i>	<i>b</i>
[...]. (<i>Meliacin</i> , v 8872-77)	

(Il n'était pas las de leurs chants, au contraire, cela lui était très agréable. C'est pourquoi il se remit à entonner à voix haute cette chanson, me semble-t-il :

<i>La tendre verdure</i>	
<i>et le joli rossignol [...].)</i>	
Mais je me reconforterai,	a
Pour moi conforter chanterai.	a
Lors cante molt halt et molt chler :	b
<i>Par Diu ! je tienc a folie</i>	<i>n</i>
<i>D'essaier ne d'esprouver</i>	<i>b</i>
<i>Ne sa femme ne s'amie [...]. (Violette, v 1312-17)</i>	

(Mais pour me reconforter, je chanterai. Il chanta alors d'une voix forte et limpide :

Au nom du ciel ! Je tiens pour folie

1 Voir en plus des exemples cités les IL 1 (v. 302-406) ; 3 (v. 989-99) ; 4 (v. 2591-614) ; 8 (v. 3832-42) ; etc.

2 IL 3 (v. 384-89) ; 4 (v. 461-65).

3 IL 11 (v. 324-31), 12 (v. 441-9) ; 14 (v. 935-6) ; 15 (v. 1266-76) ; 26 (v. 3641-47) ; etc.

*De mettre à l'épreuve
Sa femme ou son amie [...].)*

La formule fut du reste appréciée des trouvères qui intercalèrent des refrains dans leurs compositions¹. Or, lorsque nos textes insèrent des refrains, la règle consiste à faire rimer le vers narratif avec le dernier vers du refrain. Trois cas de figure peuvent alors se présenter selon la longueur du refrain.

2.2.1 Refrain comportant un seul vers

Le premier vers de la pièce insérée étant également le dernier, il rime avec le vers narratif précédent selon la formule aa bb :

Sans contredit et sans refust	
N'i a celui qui ne s'es joie .	a
Encore m'est il avis que j' oie	a
Symons de Monclin, qui chanta :	b
<i>Dont vient li maus qui m'ocirra ?</i>	b
<i>(Tournoi de Chauvency, v. 1358-62)</i>	

(Pas un qui ne refuse de donner libre cours à sa joie ! J'entendis également, me semble-t-il, Simon de Moncler chanter :

D'où vient le mal d'amour qui me tuera ?)

De même :

Li bievres, qui mout fu jolis ,	a
Che cant et mout fu bien oïs ,	a
Et en riant en haut dist :	b
<i>Hareu ! li maus d'amer m'ochist.</i>	b
<i>(Renart le Nouvel, v. 6695-98)</i>	

(Le lièvre, qui était fort charmant, se mit à entonner à haute voix, et en souriant, ce chant, de manière à ce qu'il soit parfaitement entendu :

¹ Par exemple : *Chançon ferai, car talent m'en est pris* (RS 1596) de Thibaut de Champagne; *Par amors ferai chançon* (RS 1860) de Richard de Semilly ; *Dame, ains ke je voise en ma contree* (RS 503) de Moniot d'Arras ; etc.

A moi ! le mal d'amour me tue !)

2.2.2 Refrain de deux vers

Lorsque le vers narratif rime avec le dernier vers lyrique, l'enchaînement reproduit le schème aa b *nb* :

Et si voil autre reison mettre :	
Leur non feist par une letre	
Ausin cum par une commence .	a
« Dites moi del chant la sentence !	a
Si vos volez, tres bien le vueill :	b
<i>J'ai amors a ma volenté,</i>	<i>n</i>
<i>teles con ge veill.</i> »	<i>b</i>
[...] (<i>Poire</i> , v. 2790-2796)	

(J'ajoute un indice : leur nom [de la dame et d'Amour] commence et se termine par la même lettre. « Délivrez-moi le message du chant ! » « Puisque vous le voulez, je le veux aussi :

*J'ai amour à ma volonté,
Et selon mes désirs. »)*

2.2.3 Refrain de trois vers

Dans le cas des refrains de trois vers, c'est généralement le troisième (et dernier) vers qui rime avec le dernier octosyllabe pré-lyrique :

Aprés ce cant, es vous venant	a
Vaire la jument tout cantant	a
Ce cant clerement a grant joie :	b
<i>Ne sui pas les mon ami,</i>	<i>n</i>
<i>Ce poise mi ;</i>	<i>n</i>
<i>Ki veut , si m'en croie.</i>	<i>b</i>
(<i>Renart le Nouvel</i> , v. 6865-70)	

(Après ce chant, voici venir, tout en chantant joyeusement et d'une voix limpide, Vaire, la jument :

*Je ne suis pas aux côtés de mon ami,
Cela m'attriste,
On peut m'en croire !)*

Par conséquent, un auteur qui adopte le schème aa b (n)b est contraint parfois de le modifier selon le nombre de vers cités : un vers, et l'enchaînement se transforme en aa b b ; deux vers, et l'enchaînement conserve la structure originelle aa b nb ; trois vers, et l'enchaînement devient aa b nnb.

La formule initiale et ses variantes sont consignées dans la plupart des textes de notre corpus : la *Violette*¹, *Meliacin*², *Escanort*³, la *Châtelaine de Saint-Gille*⁴, le *Tournoi de Chauvency*⁵, la *Court de Paradis*⁶, la *Poire*⁷, *Renart le Nouvel*⁸, ainsi que dans les quelques exemples de la *Rose* dont il a déjà été fait mention.

Il existe, pour résumer, deux techniques pour enchaîner les rimes lyrico-narratives. La première consiste à terminer le vers narratif par une rime reprise dans le vers lyrique qui suit. La seconde fait rimer le vers narratif avec le deuxième vers de la strophe lyrique, ou avec le dernier d'un refrain (i. e. : le premier vers d'un vers refrain, le second vers d'un distique, ou encore le troisième vers d'un tercet). Quoi qu'il en soit, ces deux formules et leurs variantes avaient déjà été expérimentées par Jean Renart qui ne daigna toutefois pas en adopter une à l'exclusion des autres. Nous noterons également que l'auteur de la *Violette*, Gerbert de Montreuil, hésite constamment entre les deux types de transitions rimiques. N'oublions pas que la *Rose* et la *Violette* sont deux romans contemporains initiant un genre nouveau, et qu'ils échappent donc à des règles de compositions préalablement fixées.

Soulignons enfin que les tentatives de Renart pour relier l'insertion aux vers post-lyriques sont restées lettres mortes, les auteurs estimant sans doute plus naturel de

1 IL : 22 (v. 3141-2) ; 27 (v. 3665-66) ; 29 (v. 4187-94) ; 35 (v. 5068-9) ; etc.

2 IL : 1 (v. 2130-8) ; 2 (v. 3598-607) ; 3 (v. 3695-705) ; 4 (3869-76) ; etc.

3 IL : 2 (v. 7994-95) ; 3 (8133-5) ; 4 (v. 8341-2).

4 IL : 1 (v. 8-9) ; 2 (v. 17-18) ; 3. (v. 26-7) ; 4 (v. 35-6) ; etc.

5 IL : 1 (v. 250-1) ; 2 (v. 284-85) ; 3 (v. 837-38) ; 4 (v. 890-91) ; etc.

6 IL : 1 (v. 259-60) ; 2 (v. 271-2) ; 3 (v. 281-2) ; 4 (v. 291-3) ; etc.

7 IL : 1 (v. 1284-5) ; 2 (v. 1292-3) ; 3 (v. 1312-3) ; 4 (v. 1353) ; etc.

8 IL : 1 (v. 1736-7) ; 2 (v. 1746-7) ; 3 (v. 2346) ; 4 (v. 2140) ; etc.

faire résonner les vers du refrain en amont de celui-ci plutôt qu'en aval. De plus, à part deux textes, *Sone de Nansay* et *La Châtelaine de Vergy*, tous les autres ne manquent que rarement de relier le texte contenu au texte contenant à l'aide de cet intégrateur phonique.

En tant qu'élément établissant une relation entre contenus, nous pouvons donc légitimement considérer la rime comme une répétition phonétique minimale qui relève, au même titre que les unités plus larges que sont les récurrences lexématiques, de la catégorie de l'interprétant sémiotique. Si la rime constitue en effet une ligature formelle importante, elle ne saurait aucunement contraindre des réécritures entre sémèmes comme cela a pu être le cas auparavant. Elle relève d'un niveau de généralité supérieur, et illustre donc, au moins sur le plan de l'expression, une relation entre, non pas des sémèmes précis, mais les contenus textuels que sont le poème et le roman.

3.2.4.3 SYNTHESE

Notre typologie se termine sur cette dernière catégorie d'interprétants auxquels nous avons adjoint le qualificatif de « sémiotiques ». Par interprétants sémiotiques, nous entendons renvoyer aux fonctions acoustiques du discours permettant de relier des unités de grandeurs différentes comme le lexème et le phonème. Ainsi, l'insertion lyrique, indépendamment de son sens, contamine dans bien des cas les vers narratifs adjacents : soit les lexèmes lyriques sont répétés dans les limites de l'encadrement narratif immédiat, soit ils sont itérés dans un segment narratif plus vaste correspondant parfois à la séquence narrative, mais dans les deux cas, ils envoient un signal fort aux lecteurs, et l'invitent à produire des réécritures guidées par ces jeux d'échos. Il suffit d'ailleurs de se reporter à l'étude des composantes dialectiques déduites des insertions 8 à 10 de la *Violette*, et notamment au tableau des équivalences lexématiques¹ établies à cette occasion, pour se rendre compte qu'une interprétation peut trouver dans ces répétitions des fondements légitimes.

¹ Cf. p. 123.

Ces jeux homophones sont également cultivés par cet accessoire apprécié de la littérature médiévale qu'est la rime. Bien que les textes ne manifestent pas le même attachement aux schémas rimiques, nous avons été conduits à distinguer deux types d'enchaînement. Les règles ne sont donc pas fixes, et un auteur comme Renart semble les découvrir au fur et à mesure de l'écriture. Deux textes seulement ne manifestent guère d'intérêt pour le potentiel relationnel de la rime, mais la très faible proportion de vers lyriques qu'ils insèrent laisse deviner que les auteurs avaient d'autres soucis en tête. Certes, les rimes mettent avant tout des phonèmes en relation, non pas des lexèmes, encore moins des sémèmes, mais elles concourent phonétiquement aux rapprochements lyrico-narratifs que sera tenté parfois d'opérer le lecteur.

Ces considérations ayant trait aux diverses modalités d'enchaînements rimiques terminent notre examen des interprétants. Il est temps à présent de rassembler tous les enseignements que nous avons pu en tirer afin d'être en mesure de fournir des solutions aux problèmes énoncés en introduction.

3.3 CONCLUSION

La conclusion développée au terme de l'analyse des composantes sémantiques donnait le beau rôle au lecteur. Comme cela a souvent été dit dans ce travail, il lui appartient, en effet, de construire, à partir du contenu lyrique, un sens isotope avec le texte. Nous avons par ailleurs emprunté à la sémantique l'expression «*lecture descriptive* » pour caractériser les opérations interprétatives commandées par l'hybridité de nos romans. Or, les réflexions que nous inspire cette étude sur les *interprétants* peuvent être perçues comme une réhabilitation de la forme textuelle, qui était jusqu'à maintenant la grande absente de cette singulière activité de lecture que proposaient nos insertions lyriques.

Il a d'abord été question de déterminer précisément quel pouvait être le rôle de l'interprétant dans le corpus examiné, notamment à partir d'un exemple - un cas extrême certes - qui nous a fait prendre conscience que, parfois, l'étanchéité des jointures entre énoncés lyriques et narratifs pouvait empêcher les fonds sémantiques de communiquer. La première mouture d'un gradient de décidabilité, dont nous nous apprêtons à présenter la version définitive, permettait alors de mesurer la pertinence des connexions sémantiques selon la densité de la molécule sémique spécifiant les sèmes de part et d'autre des connexions possibles : la décidabilité de 'Renaut' -> 'valez' était ainsi sanctionnée par un 1 (un sème isotope), note jugée faible relativement au 9 (neuf sèmes isotopes) obtenu par la relation 'touse' -> 'Liénor'. Or, la décision d'apparier ou non un sème lyrique source avec un sème narratif cible n'appartient pas qu'au lecteur. Du moins, si elle lui appartient bien en dernière instance, elle peut être plus ou moins fortement influencée par les indices contenus dans le texte, qui se laissent parfois interpréter, plus intuitivement, comme les empreintes de l'auteur sur le chemin de son propre parcours interprétatif.

Ces indices disséminés dans les textes et imposés au lecteur constituent donc des interprétants que nous avons répertoriés sous quatre types différents discriminés par les adjectifs *dialogique*, *dialectique*, *thématique*, et *sémiotique*.

Les interprétants dialogiques regroupent les instructions que délivrent les acteurs de la narration. Ils peuvent être de plusieurs ordres. Tout d'abord, lorsqu'un personnage insère les propos d'un autre qui dit *je*, nous devons considérer, en l'absence de toutes indications sémantiques suggérant le contraire, que le personnel dépersonnalisé de la poésie lyrique s'incarne dans l'énonciateur représenté. Cet interprétant, impliqué par la nature même de l'exercice auquel se plient les personnages des romans, correspond donc à ce que nous avons appelé « l'assomption par défaut ». La mention des conditions présidant à l'intégration du contenu lyrique peut également faire office d'interprétant dialogique. Consignés généralement dans les vers narratifs contigus, ces circonstants (de cause, moyen ou but) signalent explicitement qu'un acteur de l'énonciation choisit une insertion pour illustrer sa propre situation. D'autre part, il peut arriver que cet énonciateur, ou encore le narrateur, expose tout simplement l'adéquation du lyrique et du narratif, que ce soit sous forme de brefs commentaires (glose accidentelle ou prescrite par la forme du texte dans le cas de la *Châtelaine de Saint-Gilles*), d'exégèses plus appuyées qui ne sont pas sans rappeler les *vidas* et *razos* contemporaines de nos textes farcis. Enfin, un dernier type d'interprétant dialogique est illustré par le jeu scénique des énonciateurs dont les positions, mouvements, gestes, attitudes captent l'attention sur les relations entre acteurs lyriques et narratifs.

La deuxième catégorie d'interprétants, plus difficile à repérer, concerne les constitutions sémiques et les rôles des acteurs narratifs. Les interprétants dialectiques nous ont invité, par conséquent, à apprécier la condensation des sémèmes lyriques en un seul sémème cible qui renvoie à l'interprète du chant. Nous avons alors pu constater que certaines insertions avaient lieu d'être en raison de la molécule sémique définissant le statut « civil », allégorique ou encore « historique » des différents personnages peuplant les romans farcis. Mais si le texte impulse la direction du parcours interprétatif en consignait les réécritures finales, les étapes intermédiaires, bien souvent laissées à l'appréciation du lecteur, ne vont pas sans susciter quelques difficultés inhérentes soit à la formation d'un idiolecte, soit à la pluralité des lectures possibles.

Les interprétants thématiques nous ont conduit à apprécier les opérations interprétatives commandées par la recontextualisation du poème. Ce troisième type nous a donc permis d'étudier précisément dans quelles conditions le sens de l'insertion pouvait être récupéré et transformé par l'entour narratif. Or, la confrontation de contenus thématiques hétérogènes favorise des relations nouvelles rendues effectives grâce à l'ambivalence générique du sémème qui résume à lui seul toute la poésie du Moyen Age (et au-delà) : 'amour '. Le lecteur peut alors jouer sur la plurivocité fondamentale de la thématique amoureuse pour créer des variations génériques favorisant l'indexation des sémèmes lyriques sur des domaines actualisés par inférences contextuelles. Il ne faut certainement pas en déduire pour autant que le sens initial de la strophe lyrique s'en trouve totalement occulté : l'échange thématique reste bidirectionnel et affecte, par conséquent, aussi bien les vers lyriques que les vers narratifs.

Enfin, nous avons rangé les homophonies liant les énoncés lyrico-narratifs dans la catégorie des interprétants sémiotiques. Deux types d'unité ont fait l'objet d'une distinction : le lexème et le phonème. Ainsi, par la répétition de lexèmes identiques, les auteurs avaient la possibilité d'intensifier la relation entre le poème et le roman. Les sémèmes lyriques repris dans les octosyllabes narratifs étaient parfois si nombreux que nous avons cru bon de parler de « contamination lexématique ». Souvent, celle-ci se limite aux vers contigus à la chanson, mais parfois elle gagne des octosyllabes éloignés jusque dans les limites de la séquence narrative. L'outil informatique semble tout approprié pour restituer ces liens acoustiques qui se tissent entre le texte invité et le texte d'accueil. De ce point de vue, la rime peut également être considérée comme un opérateur homophone enlaçant des vers hétérogènes. Le premier texte farci qu'est la *Rose* fait état de l'intérêt grandissant de son auteur pour les possibilités transitoires offertes par la rime. Ainsi avons-nous interprété la stabilisation progressive des formules d'enchaînements rimiques comme les tâtonnements d'un écrivain en face de l'objet sans précédent qu'il est en train de construire. Diverses formules seront expérimentées par ses soins, deux d'entre elles seront reprises plus tard par ses successeurs. Bien que, à la différence des autres interprétants, la rime n'ait pas pour fonction première de contraindre des connexions sémantiques, elle jette tout de même une passerelle supplémentaire entre le poème et le roman.

3.3.1 Lecture productive

S'il nous a été donné précédemment d'insister sur l'activité immanente d'insertion (interprétation), cette seconde partie rassemble davantage les traces de la manifestation pratique de la jointure (interprétants). Selon les dires d'Antoine Compagnon, « la question "Que veut-il?" paraît la seule qui convienne à la citation : elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent¹. » De notre point de vue, bien qu'il soit possible de percevoir dans certains de ces opérateurs orientant le parcours interprétatif les traces indicielles placées à dessein par l'auteur, et faisant ainsi entrevoir une forme d'assomption du contenu lyrique, il est préférable de les concevoir comme des éléments résultant du processus d'objectivation du texte par le lecteur. Les interprétants sont donc parfois imputables à l'auteur, mais pas nécessairement de façon systématique. Cette distinction faite, il peut être utile de s'arrêter sur de possibles effets intentionnels et auctoriels qui restent des simulacres que nous ne pouvons gloser que de manière plus intuitive.

Avec l'apparition des romans farcis, l'écrivain s'affirme. Comme nous le supputons déjà dans l'introduction de ce travail², les textes étudiés permettent de mesurer l'émancipation de l'écrivain qui n'est plus seulement cet écrivain exploitant à l'infini les mêmes schémas narratifs. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la revendication de ce statut « moderne » passe par la lecture des textes. Ce n'est pas un hasard si le genre farci naît dans un siècle de mutation littéraire, qui se traduit, ainsi que le souligne Michel Zink, par « une nouvelle conception et une nouvelle répartition des formes littéraires, modifiant celles mises en place au siècle précédent³. » Cette nouvelle approche du texte permet ainsi « à la littérature française de prendre conscience d'elle-même en tant que telle en intégrant une réflexion critique à sa propre démarche⁴. » Or, la réflexion critique initiée par les romanciers de jadis s'exerce dans ces textes au travers des multiples citations de contenus préexistants, travaillés en vue de servir une

1 Compagnon, *La seconde main*, p. 38.

2 Se reporter à la réflexion sur le *topos* p. 19-40.

3 Zink, *La subjectivité littéraire*, p. 17.

4 *Ibid.*

entreprise qu'il faut bien qualifier de « littéraire ». Le roman farci consacre donc, à sa manière, les derniers jours de l'écrivain, dont l'effort est tout entier tendu vers la restitution des *topoi* engendrés par la tradition, et prépare la place au faiseur de littérature qui ne reconnaît que sa propre autorité. Dès lors, la conjointure médiévale n'est plus, selon le mot de Jean-Jacques Vincensini¹, cet « art de tisser en une trame ajustée des aventures disparates », mais elle apparaît davantage dans les romans farcis, dirait Jean Renart, comme un art de broder une textualité en canalisant la fonction d'engendrement d'un pré-texte. Les interprétants dont il a été question ici composent donc une aire où l'auteur peut s'investir en tant que lecteur critique de littérature.

L'œuvre hybride est donc avant tout une affaire de lecture : lecture du lecteur, et lecture de l'auteur. Si, comme le prétend Rober Marichal, « la naissance du roman implique donc simultanément la naissance de l'*écrivain* comme celle du lecteur² », force est de considérer ces œuvres singulières comme des *romans* où se rencontrent ces deux acteurs de la littérature, appelés à être les complices à jamais indissociables de l'acte d'écrire. Par conséquent, le rôle du lecteur consiste bien à construire, à partir du contenu lyrique, un sens isotope avec le texte, mais l'auteur, disposant des moyens d'orienter le parcours interprétatif à sa guise, n'est pas en reste.

3.3.2 Typologie des interactions

Le gradient de décidabilité envisagé au début de cette étude ne saurait mesurer la plausibilité des raccords qui sont finalement le résultat d'un interprétant et d'une interprétation. Il doit donc être aménagé de manière à rendre compte de la tension qu'exerce la jointure entre ce qui est contrôlé par le lecteur et ce qui lui est « imposé », de manière intentionnelle ou non.

La refonte que nous envisageons nous permettra de modéliser pour tous les types d'insertions rencontrés les différentes formes d'interactions possibles émanant de

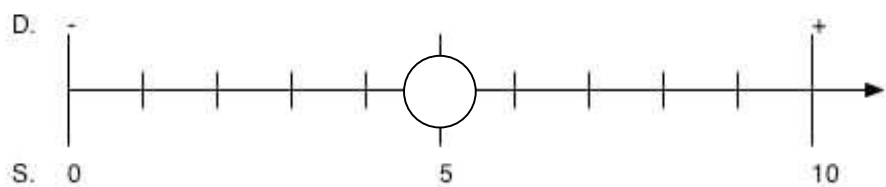
1 Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, p. 17.

2 Robert Marichal. *Naissance du roman*. p. 458. Cité par Zink, « Une mutation de la conscience littéraire », p. 8.

l'insertion d'un texte dans un autre. Nous commencerons par présenter la nouvelle structure de notre gradient, puis nous dégagerons quatre grands types d'interaction.

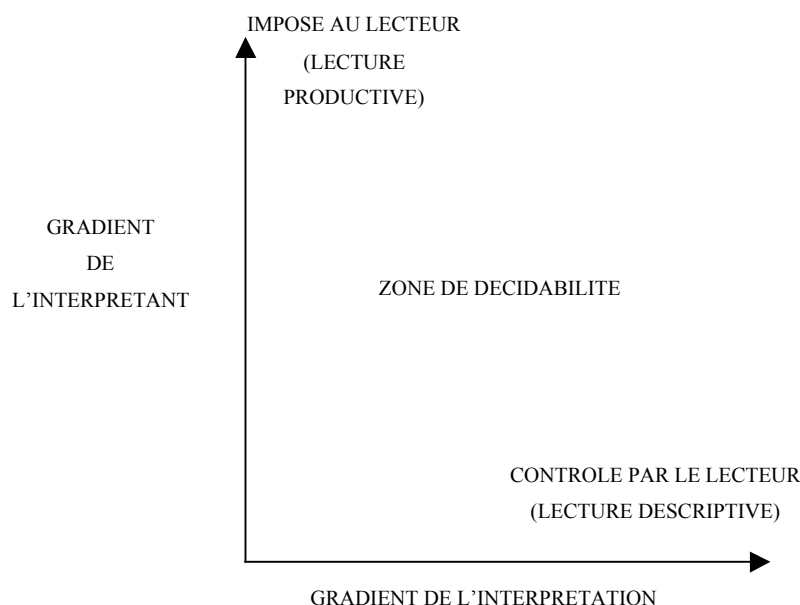
3.3.2.1 UN MODEL TENSIF POUR MESURER LA TENSION INTERPRETATIVE

Consignons pour rappel la première mouture de notre gradient de décidabilité :



Pour être en mesure de schématiser une typologie des interactions, il faut donc commencer par disjoindre l'axe « décidabilité » de l'axe « sème », car la décidabilité est le résultat de l'*interprétation* à laquelle nous avons consacré la première partie de ce travail¹, et de l'*interprétant* (dialogique, dialectique, thématique, sémiotique). Il est donc nécessaire d'ajouter un axe vertical afin d'être en mesure de cartographier les corrélations sémantiques fondées sur le rapport entre la densité de la molécule sémique et les instructions délivrées par le texte susceptibles de favoriser des rapprochements pertinents. Nous proposons donc comme version définitive la structure suivante :

¹ Nous renvoyons aux réflexions développées dans la partie « interprétation », p. 45-182.



Le gradient de l'interprétation rend compte de l'appariement sémique : plus les sémèmes ont de sèmes en commun, plus la valeur de ce gradient sera élevée, et inversement. Cet appariement est d'abord du ressort du lecteur qui, construisant les isotopies solidarissant le texte lyrique et le texte narratif, se livre à une lecture descriptive (voir la première partie : « interprétation »). D'autre part, la valeur maximale ne peut être qu'une donnée relative à la longueur de l'insertion, car la densité d'une molécule sémique dépend du nombre total de sémèmes. Autrement dit, un même nombre de traits isotopes ne pourra être sanctionné par une valeur équivalente sur l'axe de l'extensité selon qu'il est déduit d'un refrain de deux vers ou d'une chanson rapportée intégralement.

Le gradient de l'interprétant rend compte de l'appariement énonciatif : plus grande est la capacité du texte à imposer un appariement, plus la valeur de ce gradient est élevée (et inversement). De ce point de vue, les interprétants n'ont pas tous la même efficacité. Nous pouvons considérer, par exemple, que la rime (interprétant sémiotique) intensifie la relation dans des proportions minimales tandis que les commentaires des énonciateurs représentés (interprétant dialogique) intensifient la relation dans des proportions maximales. Les autres interprétants se distribuent entre ces deux pôles d'intensité. De plus, une valeur maximale peut résulter de la combinaison de plusieurs interprétants. L'appariement représenté par cet axe est imposé par le texte (et peut

apparaître ou non du ressort de l'auteur) qui, contraignant la relation des fonds sémantiques, relève de la lecture productive (décrite dans cette seconde partie : « interprétant »).

La zone de décidabilité est donc définie par la conjonction de l'interprétation et de l'interprétant.

Il n'aura échappé à personne que l'interprétation sémantique des insertions lyriques rejoint ici la sémiotique du sensible telle qu'elle a été développée, commentée et illustrée par Jacques Fontanille. Nous ne faisons donc qu'attribuer des valeurs à une tension interprétative entre immanence et manifestation qui détermine l'appréhension de la jointure. Cette tension conjugue donc « un certain degré d'intensité et une certaine position dans l'étendue¹. » Ainsi, la plausibilité d'une connexion s'impose, comme nous avons pu le constater, avec plus ou moins de force, ce qui signifie qu'un appariement du type 'sème lyrique' -> 'sème narratif' peut être appréciée aux titres de son interprétant – soit de l'*intensité* des indices actualisant sa pertinence – et de son interprétation – soit l'*extensité* ou l'*étendue* de sa molécule sémique. Le schéma que nous proposons permet par conséquent de mesurer la tension exercée par le croisement d'une activité immanente et d'une pratique manifeste qui participe de la réduction d'hétérogénéité entre deux textes.

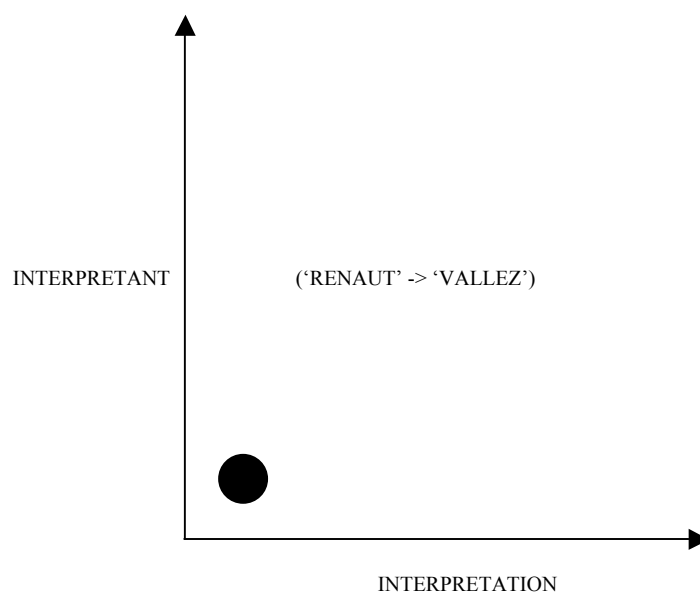
Appliquons maintenant ce modèle à des exemples précis afin de cataloguer les relations entre contenus lyrico-narratifs selon l'émergence de zones de décidabilité types, définies par les pôles extrêmes des deux dimensions que sont l'interprétation et l'interprétant.

3.3.2.2 TYPOLOGIE DES DECIDABILITES

Ainsi que nous avons pu le montrer tout au long de nos analyses, les connexions entre acteurs sont les plus décisives pour l'interprétation. Les indices personnels constituent le principal moteur de la décidabilité : un tel chante une chanson *lyrique*,

donc, par définition, une poésie qui exprime les sentiments intimes éprouvés par un autre ! Il ressort ainsi des pièces étudiées que les interactions actérielles sont à la base du parcours interprétatif. Si rien n'empêche également d'apprécier les connexions entre figures spatio-temporelles, celles-ci restent relatives à des relations interpersonnelles comme 'ami' -> 'Aristote' ; 'touse' -> 'Liénor' ; 'ge' -> 'Conrad' ; 'je' -> 'Gerart' ; 'amie' -> 'Euriaut' ; '|je'| -> mesure ; 'je' -> 'evangeliste', etc. Cet état de fait nous engage donc à répertorier les valeurs typiques de la décidabilité en fonction des appariements entre sémèmes référant aux acteurs engagés dans la communication lyrique.

1 Interprétant faible et interprétation également faible



Le premier type conjugue un interprétant faible à une interprétation faible pour une relation indécidable. Ce type est illustré par le fragment de chanson de toile, examiné antérieurement, qu'interprète, dans la *Rose*, un jeune homme attaché au service du comte de Looz² :

¹ *Ibid.*, p.71

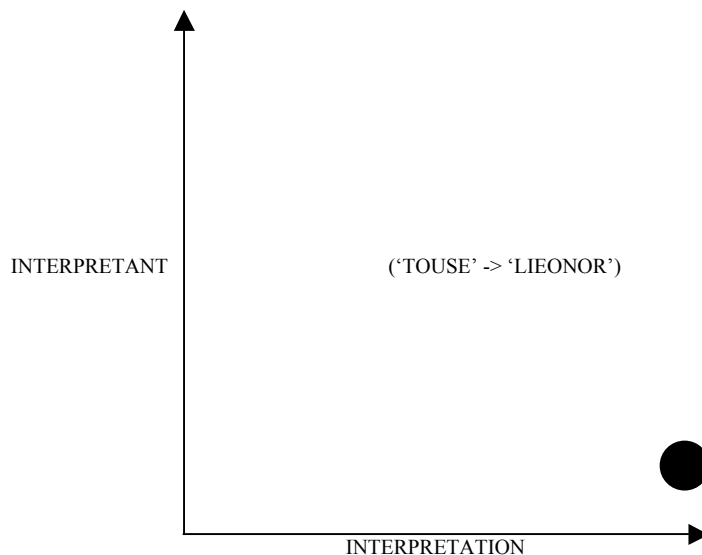
² Voir l'analyse consacrée à ce passage, p. 188-194.

Un vallez le conte de Los,
 qui de chanter avoit le los,
 chanta après celui de Tré :

*Renaut et s'amie chevauche par un pré
 tote nuit chevauche jusq'au jor cler.
 Ja n'avrai mes joie de vos amer.*

Comme cela a déjà été signalé, l'interprétation se trouve privée des indices thématiques et dialectiques favorisant une connexion entre acteurs, puisque seul le trait /masc/ peut justifier l'appariement 'vallez' -> 'Renaut'. En outre, l'acteur lyrique 'amie' est privé de connexion dans ce contexte viril. Le seul interprétant envisageable est délivré par la rime (aa bb...), mais sa seule présence ne suffit pas à orienter le parcours interprétatif. Le débrayage énonciatif produit par la citation ne permet pas non plus d'envisager une assomption par défaut (absence donc d'interprétant dialogique). L'intelligibilité intertextuelle est par conséquent proche du degré zéro.

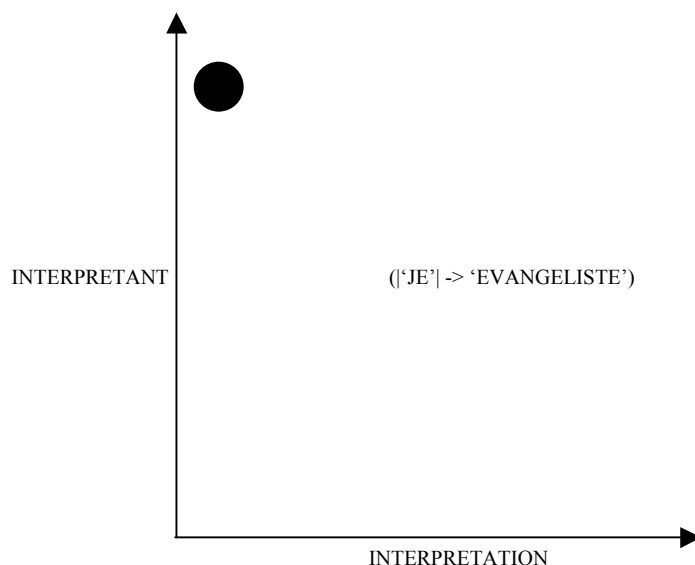
2 *Interprétant faible et interprétation forte*



La seconde catégorie conjugue un interprétant faible à une interprétation forte. Ce type trouve une illustration dans la pastourelle de la *Rose* examinée auparavant¹.

L'interprétation dispose cette fois d'une molécule sémique² suffisamment dense pour rendre plausible la relation sans qu'aucun interprétant ne vienne l'intensifier (absence de répétition lexématique ou rimique, de commentaire, de condensation du contenu lyrique en direction de l'acteur Bele Doete, de recontextualisation thématique, etc.). Par ailleurs, la décidabilité de la connexion 'touse' -> 'Bele Doete' ne dispose pas non plus d'interprétant (l'assomption par défaut est neutralisée en raison de la disjonction sémantique entre le /fém./ déduit de 'Bele Doete' le /masc./ déduit de '|je'|). L'intelligibilité de la jointure se trouve donc ici du fait du lecteur.

3 *Interprétant fort et interprétation faible*



1 Cf. p. 80-114.

2 Voir le tableau résumant les interactions sémantiques entre les personnages féminins, p.95.

La décidabilité est cette fois dépendante de la force des interprétants cumulés en dépit d'une isotopie réduite à son minimum. Les problèmes rencontrés à l'occasion du chant des évangélistes¹, dans la *Court de Paradis*, relèvent d'une connexion imposée au lecteur, tandis que la pauvreté des indices thématiques et/ou dialectiques ne permet pas d'aiguiller l'interprétation :

Les .iiij. evangeliste i sunt
Qui la court toute esbaudir font;
Chascuns tient en sa main .i. cor,
Ne sai s'il est d'argent ou d'or
Ou d'autre metal vraiment,
Et cornoient tant doucement,

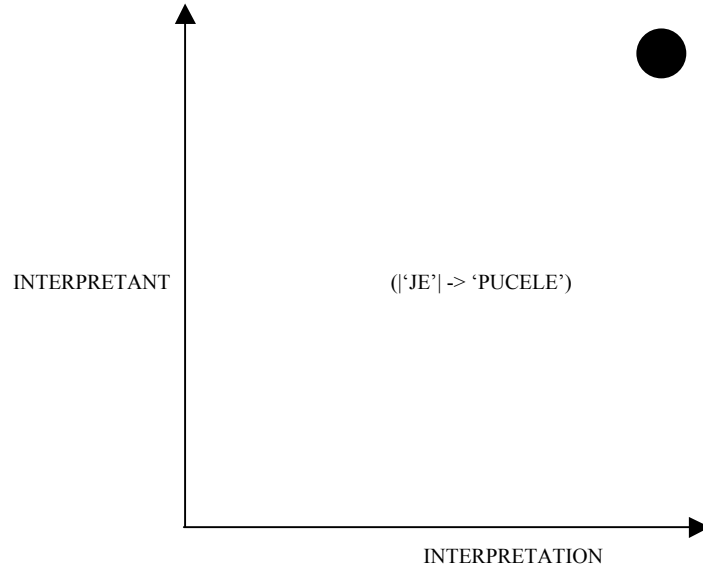
*Je gart le bos
Que nus n'en port
Chapiau de flos s'il n'aimme.*

La connexion entre le contenu lyrique associé au |'je'| est rendue pertinente par le biais d'une opération de condensation actualisée dans toutes les autres insertions (interprétant dialectique). De plus, la rethématisation de l'//amour// (narratif) en //religion// (narratif) invite également le lecteur à produire des rapprochements entre les acteurs amoureux et les acteurs religieux, et par conséquent, entre le 'chapiau' et la |'couronne du martyr'|, le 'bos' et les '|évangiles'| (interprétant thématique). De même, les interactions produites lors de l'insertion du refrain de 'mesure'², dans la *Poire*, relèvent de cette catégorisation tensive. Les molécules sémiques déduites du refrain et de l'allégorie semblent en totale disjonction, mais la glose explicative (interprétant dialogique) de Mesure vient décider de la connexion à la place du lecteur.

¹ Voir la partie *Problèmes de « justification »*, notamment les p. 250-256.

² Passage analysé p. 226-240.

4 Interprétant fort et interprétation forte



Enfin, le quatrième type conjugue un interprétant fort et une interprétation également forte. Les interprétants amplifient une relation rendue déjà pertinente sur le plan thématique et/ou dialectique.

En raison de la valeur relative de l'interprétation, nous pouvons considérer que les deux vers^x entonnés¹ par la *pucele* délaissée du *Tournoi de Chauvency*,

*Clere blondete sui, a mi,
Lassette, et si n'ai point d'ami !* (v. 2473-77)

produisent des interactions lyrico-narratives relevant de la même catégorie. D'une part, eu égard à la quantité minime de sémèmes cités, nous jugerons élevé le nombre de traits communs aux acteurs :

/fém/ déduit du suffixe *ete* (IL) et de *pucelle* (N) ;

/virginité/ déduit de 'point d'ami' (IL) et de *pucelle* (N) ;

¹ Cf. p. 198.

/mélioratif/ déduit de ‘blondette’ (IL) - la blondeur est un critère de beauté au Moyen Age - et de ‘biauté’ (N) ;

/destinateur/ déduit de ‘a mi’ (IL) et du syntagme en chantant a toz se claimme (N) : la jeune fille et son avatar lyrique réclament aide et compassion (interprétation dialectique).

D’autre part, le cumul des interprétants dialogiques ne laisse aucun doute sur la connexion ‘blondette’ -> ‘pucele’ : rien ne permet en effet de contester l’assomption, par l’énonciateur, de l’univers de la *blondette*, et le commentaire du narrateur représenté, qui suit l’insertion, conforte la plausibilité de la relation entre ces deux personnages .

3.3.2.3 POSITIONS INTERMEDIAIRES ET DECIDABILITES CONCURRENTES

Bien entendu, le modèle admet des positions intermédiaires. Il permet également de comparer des lectures divergentes. Reprenons quelques exemples de la *Rose*, préalablement analysés, afin d’aller à l’essentiel.

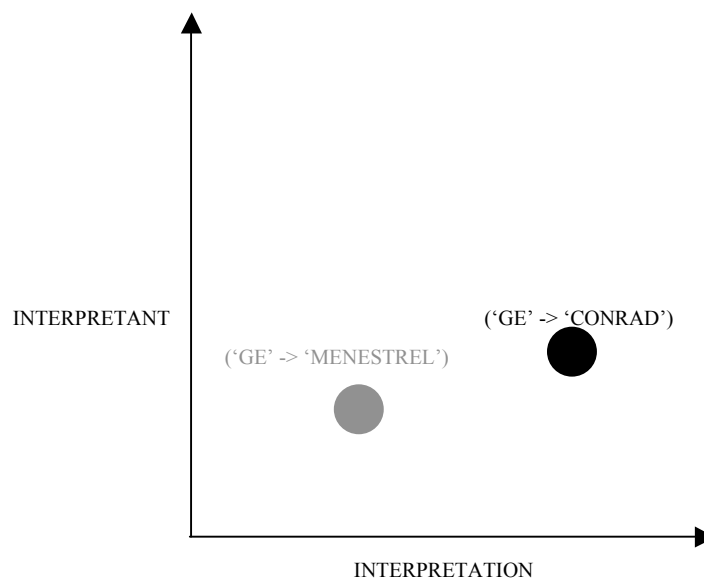
*1 Insertion 40 de la Rose*¹

L’étude de l’insertion 40 de la *Rose* nous a conduit à établir la connexion, fort banale, ‘ge’ (lyrique) -> ‘Conrad’ en raison de la densité de la molécule sémique partagée par les deux sémèmes (/masc./, /passif/, /dysphorie/, /différent/, /état duratif/). Souvenons-nous également que cette chanson n’est pas interprétée par Conrad mais par un ménestrel de Chalon qui échange avec l’acteur lyrique deux traits seulement : /masc./ et /interprète/. La connexion ‘ge’ -> ‘menestrel’ fut alors jugée moins plausible que ‘ge’ -> ‘Conrad’. Or, la chanson met en scène un *je* lyrique qui a pour habitude, dans

¹ Cf. p. 80-113.

nos romans, de se remplir de la chair des énonciateurs du chant. L'assomption par défaut pourrait donc constituer un interprétant qui oriente la lecture vers une connexion 'ge' -> 'menestrel'. Cependant, le métier du personnage abaisse la valeur intensive de l'interprétant : en tant que professionnel, il chante pour divertir un auditoire, non pour raconter ses propres tourments amoureux.

En outre, nous avons relevé un indice non sémique favorisant la connexion 'ge' -> 'Conrad' : la strophe lyrique, précise l'auteur, parvient aux oreilles de Conrad qui se trouve dans une autre pièce. La connexion n'est donc pas clairement entérinée par l'auteur, mais elle est tout de même pressentie par le biais d'un interprétant dialogique (« jeu des acteurs ») ayant trait à la mise en espace de la communication lyrique. Par conséquent, les deux lectures concurrentes pourront être distribuées dans la zone de corrélation de nos schémas comme suit :



La décidabilité de la connexion 'ge' -> 'Conrad' est ainsi appréciée au titre d'une molécule sémique relativement extense et d'un interprétant dialogique somme toute assez discret.

La décidabilité de la connexion 'ge ' -> 'menestrel' est, quant à elle, appréciée au titre d'une isotopie sémique pauvre et d'un interprétant dialogique peu contraignant.

Bien entendu, le schéma mesure l'émergence de *zones* de corrélation qui ne sauraient rivaliser avec la précision d'un pur repère orthonormé. Dès lors que l'on s'intéresse aux types intermédiaires, la disposition des curseurs dans l'espace de la décidabilité peut être fluctuante, l'essentiel étant, dans un cas comme celui-ci, de représenter l'écart entre les lectures possibles.

2 Insertion 16 de la Rose¹

En terminant notre examen des échanges sémantiques permettant au lecteur de construire des isotopies, nous avons fait état d'une lecture problématique au sujet d'une strophe lyrique extraite de la *Rose*. Rappelons les faits : Guillaume, invité à la cour de Conrad, quitte la demeure familiale où il laisse sa mère et sa sœur dans la plus grande tristesse. Le matin où il doit arriver au château de son souverain, le chant des oiseaux lui inspire une strophe de Jaufré Rudel qui développe la thématique de l'*amour de loin*. Ainsi que nous l'avons déjà souligné, les critiques reprochent à l'auteur d'avoir mis ce chant dans la bouche de Guillaume, qu'ils jugeraient mieux placé dans celle de Conrad de manière à illustrer la distance géographique qui le sépare de sa future reine, Liénor.

2.1 Interprétation

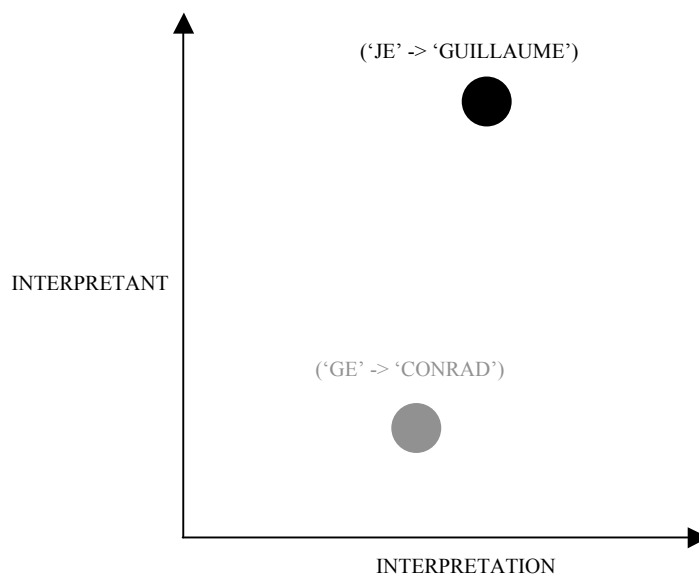
De notre point de vue, deux interprétations étaient concurrentes. La première, celle des critiques, établit une connexion |'je'| -> 'Conrad' en raison de la molécule sémique constituée des traits /masc./, /amoureux/, /séparé/. La seconde, celle que nous avons défendue, établit une connexion |'je'| -> 'Guillaume' en raison d'une molécule composée de /masc./, /mobile/, /dysphorie/, /réconfort/.

¹ Cf. p. 157-165.

2.2 Interprétants

La connexion |'je'| -> 'Guillaume' bénéficie de l'appui de plusieurs interprétants :

- l'assomption par défaut (Guillaume s'associe au *je* du poète), la mention de circonstants (les gazouillis des oiseaux lui inspirent ce chant) constituent l'interprétant dialogique ;
- la rethématisation de la strophe lyrique qui transforme l'amour passionnel en amour familial (cette séparation est déchirante pour la petite famille de Dole) conforte la relation entre le poète et Guillaume, et constitue donc un interprétant thématique ;
- les nombreuses répétitions de lexèmes (*jor, lonc oisel, lons*), solidarisant le contenu de la strophe lyrique, dans lequel est immergé |'je'|, et le contenu narratif, dans lequel est immergé 'Guillaume', constituent l'interprétant sémiotique.
- En revanche, la connexion |'je'| -> 'Conrad' ne bénéficie pas d'indications extra sémiques susceptibles de la valoriser. Par conséquent, nous pouvons modéliser la lecture des commentateurs et la nôtre de la façon suivante :



La décidabilité de la connexion ‘ge’ -> ‘Conrad’ peut être appréciée au titre d’une molécule sémique déployant trois traits sémantiques et au titre d’un interprétant nul.

La décidabilité de la connexion ‘ge ‘ -> ‘Guillaume’ peut être appréciée au titre d’un nombre plus élevé de traits isotopes (quatre) et d’un interprétant (subdivisé en plusieurs catégories) qui intensifie très nettement la relation.

3.3.2.4 BILAN

Le travail accompli jusqu’ici nous a donc permis de saisir quelles étaient les deux dimensions de la tension interprétative actualisée par l’intercalation du poème dans le roman. Le rôle du lecteur est de construire, à partir du contenu cité, un sens isotope avec le texte en procédant à des lectures descriptives que nous avons tâchées de restituer le plus précisément possible au cours de nos analyses répertoriées sous la partie « interprétation ». Or le texte met à sa disposition de nombreux leviers pour orienter le parcours interprétatif dans la direction qu’il souhaite. Par l’activation des divers types d’interprétants détaillés dans la seconde partie de cette étude, le lecteur est poussé à suivre une lecture du contenu cité dont la contextualisation constitue une forme d’examen critique.

La décidabilité des connexions présidant à la réunion des énoncés lyrico-narratifs a pu faire l’objet d’une schématisation tensive qui, conjuguant les rapports entre l’interprétation et l’interprétant selon quatre grandes catégories, permet de modéliser la corrélation entre ce qui est contrôlé par le lecteur et ce qui lui est imposé. L’intelligibilité des interactions se trouve donc appréciée au titre d’une intensité, correspondant aux contraintes que le texte fait peser sur les raccords entre contenus, et

au titre d'une extensité, qui a trait au déploiement sémique laissé à l'appréciation du lecteur.

La valeur de plausibilité des interactions apparaît par conséquent dans l'espace de corrélation attestant de l'étroite complicité d'une activité immanente d'insertion et d'une manifestation pratique de la jointure qui participent toutes deux à la résolution des hétérogénéités réclamée par ce singulier objet littéraire qu'est le roman farci.

PREMISSES ET RYTHMES

4 PREMISSES ET RYTHMES

La résolution des hétérogénéités se traduit également par des aménagements à l'intérieur du texte hôte destinés à accueillir le texte invité dans des conditions prévisibles. Nous étudierons dans cette dernière partie les grandes lois narrativo-énonciatives prescrivant, dans les textes, l'insertion du chant. Le travail de l'énonciation dans la jointure ne se limite pas, en effet, à l'expression d'interprétants favorisant une relation plutôt qu'une autre : d'autres indices préparent le lecteur à l'intrusion d'un contenu hétérogène, aiguissent son attention, et mettent son intellect en éveil. Il nous semble par conséquent utile de poser la question suivante : quelles sont les traces ostensibles dans la textualité, en amont du poème à venir, qui laissent présager l'imminence d'une insertion ?

Deux choses semblent favoriser l'apparition du poème dans le texte « en douceur » ou selon des conditions attendues : d'une part, il semble exister dans les textes des configurations d'accueil qui respectent un certain nombre de lois narrativo-énonciatives commandant l'insertion d'un *genre* lyrique plutôt qu'un autre ; d'autre part, la linéarité du signifié romanesque manifeste parfois quelques appétences à s'organiser en rythme, laissant ainsi prévoir le retour de l'insertion dans des intervalles textuels précis. Une première partie, « rapport configuration/genre », sera consacrée à un examen détaillé d'un ensemble de lois qui prédisposent la narration à devenir texte d'accueil ; l'étude des différents rythmes scandés par les insertions sera traitée dans le prolongement, sous la rubrique « tactique de l'insertion ».

Pour en revenir aux questions posées en introduction, cette ultime série d'enquêtes nous permettra d'apprécier les différents types de séquences narratives intégrant des pièces lyriques. Elle nous montrera également que la récupération de poèmes préexistants est conditionnée par des règles discursives dûment réfléchies qui sont de l'ordre du jeu littéraire et de la construction romanesque.

4.1 RAPPORT CONFIGURATION / GENRE

L'examen d'un cas précis va nous permettre, dans un premier temps, de relever les catégories susceptibles de prendre part à l'adéquation du genre lyrique et de sa configuration narrativo-énonciative. Nous souhaitons pour cela mettre à nouveau la *Rose* à contribution, et plus spécifiquement les onze premières insertions de l'œuvre. Cette approche empirique du problème facilitera la reconnaissance des définissants sémiotiques des séquences canoniques préparant l'intrusion d'un genre plutôt qu'un autre. Le roman de Jean Renart offre en effet, « un cas d'école » à partir duquel nous pourrions généraliser les observations afin de distinguer *in fine* différents types de romans farcis.

4.1.1 Les règles déduites d'«un cas d'école »

L'essentiel des insertions lyriques de notre corpus se divise, ainsi que nous l'avons déjà fait observer, en deux groupes : l'un, très fourni, comprend des chansons popularisantes, constituées essentiellement de rondeaux et refrains, l'autre, des chansons aristocratisantes composées exclusivement de pièces de trouvères. Dans la *Rose*, les deux représentants les plus manifestes de l'opposition établie jadis par Pierre Bec alternent régulièrement, et à dose à peu près égale, puisque que l'on y dénombre seize chansons courtoises et vingt chansons à danser (rondeaux et refrains). Or, cette alternance registrale est perceptible dès le début de l'œuvre tandis que les deux premières séquences narratives manifestent un chassé-croisé registral révélateur de la plasticité de l'octosyllabe romanesque amené à se plier à des contraintes relatives à l'énonciation d'un genre lyrique.

La première configuration prend place au vers 136 et enchaîne 10 insertions relevant du genre popularisant avant de s'achever au vers 620. La séquence en question correspond à l'ouverture bucolique du roman. Nous y découvrons l'empereur

d'Allemagne, Conrad, en compagnie de ses proches pour quelques journées récréatives passées à la campagne. La présentation de ces divertissements mondains se divise en deux temps : le matin, après s'être débarrassé des chasseurs, Conrad et ses compagnons se livrent à des jeux raffinés en compagnie de courtoises jeunes filles. Les jeunes gens décident alors d'aller en forêt aux abords d'une source afin de se laver mains et visage avant d'échanger sur le chemin du retour plusieurs refrains (IL 1 à 6). Le soir, Conrad fait servir un somptueux repas en plein air. Juste après le banquet, les dames et les compagnons de l'empereur entonnent d'autres chansons au milieu d'un pré verdoyant (IL 7 à 10).

Pour plus de commodités, nous appellerons à l'avenir la séquence incluant les premières chansons popularisantes « configuration A ».

La seconde configuration commence au vers 621, et s'achève au vers 852 par la première insertion courtoise du roman. L'auteur nous décrit Conrad, loin du tumulte des festivités dont il a le goût, dans des activités plus diplomatiques. Revenu d'une mission consistant à pacifier deux vassaux, l'empereur, gagné par l'ennui, demande à Jouglet, son fidèle ménestrel, de lui raconter une histoire. Ce dernier s'exécute et entreprend de lui narrer l'aventure d'un chevalier du Perthois et de sa dame. Jouglet s'en tiendra à leur description, fidèle transcription de l'idéal médiéval en matière de beauté et de courtoisie. L'empereur interrompt le récit à plusieurs reprises : il serait prêt à tout donner pour rencontrer de tels parangons ailleurs que dans ces histoires rapportées par les conteurs. Jouglet lui rétorque alors qu'il en existe de chair et d'os, aussi beaux et vertueux que ces personnages de « papier » : Guillaume de Dole et sa soeur Liénor. Se lançant dans une nouvelle évocation dithyrambique, l'habile conteur suscite chez Conrad de l'admiration pour celui-là et de l'amour pour celle-ci. Avant de parvenir aux portes du château les deux hommes se mettent enfin à entonner une chanson courtoise attribuée à Gace Brulé (IL 11). Ce segment textuel sera dorénavant appelé « configuration B ».

Fernando Carmona considère le premier vers de la configuration B comme un vers charnière qui lance le début du récit proprement dit, la première partie du roman étant non seulement destinée à la présentation des personnages mais aussi à celle d'une

nouvelle manière de faire de la littérature, en unifiant des genres distincts¹. Dans la même lignée, Danièle Duport fait observer que la « diégèse [...] se sépare au vers 621 en deux vecteurs du désir :

- le vecteur central, chronologiquement second, porte l'amour impérial Conrad-Liénor,
- le vecteur secondaire, servant à la fois de cadre au prologue et de divertissement à la douleur de l'amour lointain, s'extériorise dans la célébration de festivités et de manifestations très diverses, tant aristocratiques que populaires. »

Nous ajoutons que le début du récit proprement dit (v. 621) et la séquence d'ouverture qui le précède permettent à Jean Renart de fixer, une fois pour toutes, les composantes textuelles des deux configurations types qui ne vont cesser d'alterner tout au long de son roman. Avec ces segments narratifs, ce sont donc deux univers de discours qui s'opposent résolument.

Le moment est donc venu de procéder à une étude comparative de ces deux catégories configuratives enchâssant une pièce registralement déterminée. Nous distinguerons pour chacune d'entre elles ses constituants, regroupés dans des ensembles qui intéressent la sémiotique narrative.

4.1.1.1 CONFIGURATION DES DEUX PREMIERES SEQUENCES

Nous comptons ici discriminer les deux configurations (A et B) selon quatre critères différents : la syntaxe, la modalisation, l'aspect et enfin les acteurs investis. Ces

¹ « El relato, como tal, empieza en el verso 621, marcando este comienzo el autor con una indicación característica: « Or avint que... ». Entonces ¿ qué sentido tiene lo contado en más de medio millar de versos? Por qué ha consagrado tantos versos a la simple presentación de su personaje? En realidad se trata de una triple presentación : no sólo la del personaje que va a desencadenar la acción, sino también la de una forma de describirlo y una forma innovadora de narrar, por la unión de géneros distintos. » Carmona, *El Roman lírico*, p. 116.

catégories seront déduites successivement des deux séquences préalablement délimitées pour ensuite être réexaminées dans l'ensemble du texte.

I Syntaxe narrative

L'expression est employée dans le sens courant d'une sémiotique narrative qui conçoit le récit comme une jonction entre actants supposant un état initial et un état final séparés par une phase de transformation. Nous pourrions ainsi observer deux syntaxes opposées participant à la discrimination des configurations associées à l'insertion du couple formé par le chant popularisant et le chant aristocratisant.

1.1 Configuration A

La démarche adoptée nous invite donc à étudier par le menu la syntaxe de la configuration A dans la séquence d'ouverture du roman (séquence 1), puis à évaluer les transformations que la configuration B (séquence 2) produit sur la narrativité.

Avant d'en venir précisément à l'identification de la syntaxe sous-jacente à la configuration A, il n'est pas inutile de revenir sur les récits certes très lacunaires, qu'actualisent diversement les rondeaux et les refrains intégrés. En effet, bien que ces chansons de danse soient caractérisées, ainsi que le souligne Alfred Jeanroy, par la « suppression presque complète de narration au profit du dialogue »¹, il est néanmoins possible de classer leur syntaxe embryonnaire selon les modalités présupposées par les transformations qui y ont cours :

- la chanson célèbre une relation amoureuse entérinée, soit une conjonction *réalisée* :

*Se mes amis m'a guerpie,
por ce ne morrai ge mie. (v. 304-305)*

(« Si mon amoureux m'a laissée,

¹ Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique*, p. 393.

pour autant pas n'en mourrai¹. »)

- la chanson célèbre une relation en train de se nouer, soit une conjonction réalisante :

C'est tot la gieus, el glaioloi,

tenez moi, dame, tenez moi !

Une fontaine i sordoit.

Aé !

Tenez moi, dame, por les maus d'amer. (v. 329-333)

(« Tout là-bas, parmi les glaïeuls,

- gardez-moi, dame, gardez-moi -

Une source y jaillissait

Aé !

- gardez-moi, dame, je souffre d'amour² ».)

- la chanson célèbre les préparatifs de la rencontre, soit une conjonction virtualisée :

Main se leva bele Aeliz,

dormez, jaloux, ge vos en pri,

biau se para, miex se vesti

desoz le raim.

Mignotement la voi venir,

cele que j'aim. (v. 310-315)

(« Au matin se leva belle Aélis,

dormez, jaloux, je vous en prie,

bien se para, mieux encore se vêtit

sous la ramure.

Toute gracieuse je vois venir

celle que j'aime³. »)

Sur les dix chansons de la séquence 1, deux figurent dans le premier groupe⁴, six dans le second⁵ et deux dans le troisième⁶. Toutes lacunaires soient-elles, ces petites

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*

4 Hormis l'exemple cité, voir l'IL 1, v. 291-292.

5 IL 2, v. 295-299 ; IL 7, v. 514-519 ; IL 8, v. 522-527 ; IL 9, v. 532-537 ; IL 10, v. 542-547.

6 IL 5, v. 318-322 .

pièces évoquent des histoires de conjonctions à différents stades de leur accomplissement, des préparatifs à la rupture, en passant par leur actualisation dans l'instant présent.

Or, la conjonction s'illustre dans la configuration narrative par une convergence généralisée des figures du monde sensible. Ainsi, la rencontre des deux sexes dans les premiers vers du roman s'oppose de manière saisissante aux velléités d'union contrariée de l'empereur et de Liénor. La petite « garden-party » est, on s'en doute, prétexte à quelques complicités où la timidité n'est pas de mise. Comme la fleur d'été célébrée dans d'autres rondeaux (par exemple *Tendez tuit vos mains a la flor d'esté*, v. 5113), les chevaliers n'ont qu'à tendre la main pour « cueillir » les dames :

Tot chantant es tentes jonchiees
[les dames] vont as chevaliers quis atendent,
qui les braz et les mains lor tendent,
ses traient sor les covertors. (v. 210-213)

(« Tout en chantant, elles se rendent dans les tentes jonchées de verdure vers les chevaliers qui les attendent, et qui leur tendent les bras et les mains et les entraînent sous les couvertures¹. »)

Les dames ne sont pas en reste et il est tout à fait saisissant, de ce point de vue, de constater à quel point les gestes des protagonistes féminins miment la rencontre des amants évoquée dans les rondeaux de carole :

Une pucele li atache
De ses mains une bele atache
Des laz de sa blanche chemise (v. 247-249)

(Une jeune fille y attacha de ses propres mains un joli ruban [sur les vêtements de l'empereur] qu'elle prit parmi les lacets de sa chemise blanche) [...] ².)

Et l'auteur de s'attarder complaisamment sur le geste de la jeune fille, geste conjonctif - dirions-nous dans notre jargon - chargé d'un érotisme évident¹ :

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 10-11.

(la bele main dont el l'a mise
ait or .c. foiz bone aventure !)
et si la change sa ceinture
a une corroiete blanche (vv. 247- 253)

(« cent fois heureuse soit la jolie main qui le déposa !) puis elle remplaça par une ceinturette blanche la ceinture de l'empereur². »)

Six vers plus loin, nous suivons ces jeunes gens courtois se rendre auprès d'une source afin de rafraîchir mains et visage. Leurs manches, précise-t-on, sont décousues :

Quant il furent levé vers tierce,
par le bois vont joer grant piece,
toz deschaus, manches descousues
tant qu'il sont es illes venues
as fonteneles qui sordoient [...] (v. 260-264)

(« Quand, vers neuf heures, ils furent levés, ils s'en allèrent folâtrer un long moment dans le bois, pieds nus, manches flottantes, si bien qu'ils parvinrent jusqu'aux îles formées par les sources qui jaillissaient tout près du lieu ³ [...]).

Les menus travaux de couture et les séances d'habillage qui suivent seront, évidemment, prétextes à de nouvelles jonctions figuratives :

Ainçois qu'il cousissent lor manches,
lèvent lor oils et lor beaus vis.
[...] Or ne sai ge que riens lor faille :
as dames, en lieu de touialle,
empruntent lor blanches chemises ;
par ceste ochoison si ont mises
lors mains a mainte blanche cuisse [...]. (v. 277-281)

(« Avant de coudre leurs manches, ils lavèrent leurs yeux et leurs beaux visages. [...] Je ne vois rien qui puisse leur manquer. Aux dames, ils empruntèrent, en guise de

1 Ainsi que le fait remarquer Hendrik van der Werf, l'univers des chansons à danser est rempli de connotations sexuelles évidentes : « [t]he references to clear fountains, little streams, olives, olive trees, and green meadows may have been intended to evoke associations other than purely rustics ones. And, of course, in certain contexts, the verb to *dance* may refer to something other than simple dance steps. » Hendrik van der Werf. « Jean Renart and Medieval song ». p. 173. Or, la configuration A regorge de ce type de références symboliques empruntées aux rondeaux qui donnent à ces divertissements une signification moins innocente qu'il n'y paraît.

2 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

3 *Ibid.*

serviettes, leurs blanches chemises et profitèrent de l'occasion pour poser la main sur mainte blanche cuisse¹. »)

N'oublions pas, enfin, que la plupart des rondeaux s'accompagnent d'une chorégraphie qui prend au Moyen Age la forme d'une ronde². Nouveau prolongement figuratif de la transformation narrative du registre « popularisant », la danse reste la pantomime la plus explicite d'une conjonction.

Bref, l'univers d'assomption du rondeau répète donc sous des formes multiples un ensemble de figures conjonctives. Passons à présent à la séquence 2 afin de définir la syntaxe narrative de la configuration B qui intègre une chanson courtoise.

1.2 Configuration B

La configuration B manifeste, au niveau le plus élémentaire de sa syntaxe narrative, une disjonction entre actants. Alors que les acteurs de la séquence 1 donnent l'image d'une conjonction physique, ici, soudainement, l'objet disparaît de l'horizon géographique du sujet, mais sa présence devient en revanche obsédante dans son horizon mental ! Conformément à la phraséologie courtoise, la dame est inaccessible. Nous pénétrons, par conséquent, un univers sémiotique opposé où l'objet est « injoignable ». La configuration B présente donc un obstacle typique de la littérature courtoise : Conrad se prend d'amour pour une jeune femme qu'il n'a jamais vue et qu'il ne connaît que par ouï-dire. Les rapports entre actants des deux configurations sont donc diamétralement opposés, le rapprochement se faisant uniquement par la pensée. La syntaxe disjonctive de cette configuration est, en outre, aussi bien perceptible dans les vers de la narration que dans ceux de la chanson :

[N]

En mon roiaume n'en m'onor
n'afferoit pas q'el fust m'amie [...].

¹ *Ibid.*

² Néanmoins, comme le note Hendrik van der Werf, rien ne nous autorise à penser que les rondeaux soient systématiquement des chansons à danser : " Nevertheless, the mere fact that a poem with some rondeau - like features occasionally is given the label *rondet de carole* does not prove that all such poems were dance songs. Similarly, the fact that a given poem is sung during a dance does not necessarily mean that its form was dictated or influenced by the act of dancing. » Van der Werf, *op. cit.*, p. 168.

[IL 11]

*Quant flors et glais et verdure s'esloigne,
que cil oisel n'osent un mot soner,
por la froidor chascuns crient et resoigne
tresq'au biau tens qu'il soloient chanter.
Mes por ce qu'el n'i porroit mie
avenir, i voel ge penser.
Et por ce chant, que nel puis oublier
la bon amor dont Des joie me doigne,
car de li sont et vienent mi penser. (v. 846-852)*

(« Ni pour mon royaume ni pour mon honneur, il ne serait convenable qu'elle devînt mon amie [...]

*“Quand fanent les fleurs, les glaïeuls et la verdure,
et que les oiseaux n’osent plus lancer leur note,
le froid plonge chacun dans la crainte et l’angoisse
jusqu’à l’été qu’ils aimaient tant à chanter.
C’est pourquoi je chante, ne pouvant oublier,
mon bel amour – Dieu le fasse source de joie –
car de lui naissent toutes mes pensées “¹. »)*

Souvenons nous, pour réaliser les contrastes narratifs inférés par cette syntaxe disjonctive, que la séquence 2 suit immédiatement la séquence 1 : le récit nous montre Conrad demandant à son ménestrel de lui dire quelque conte qui puisse le divertir et le tenir en éveil. Préparant l’intercalation d’un genre lyrique aristocratisant, Jean Renart ne manque pas de reconfigurer la narration caractérisée à présent par la disjonction que constitue la séparation des sujets.

Nous voici arrivés au terme de la première étape de notre examen comparatif des configurations construites autour de l’insertion, non pas d’une chanson, mais d’un genre lyrique. Les configurations font apparaître un premier couple de corrélations que nous pouvons synthétiser sous la forme d’une homologation narrative du type :

$$A : \cup :: B : \cap$$

Retournons à présent à la première séquence afin de dégager les règles modales présidant à l’insertion, dans le cadre de la configuration A, d’un genre popularisant.

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 21.

2 Modalités

Les modalités déterminant la syntaxe, conjonctive ou disjonctive, constituent en toute logique une nouvelle antinomie que nous aurons soin de détailler dans chacune des configurations étudiées.

2.1 Configuration A

La conjonction des acteurs de la scène initiale résulte d'une volonté commune traduite également par le contenu des chants insérés. Célébration d'un /pouvoir faire/, ces chansons sont en effet tout naturellement investies par des sujets actifs. Or, il est tout à fait remarquable de voir à quel point le contexte énonciatif des performances peut se trouver contaminé par les modalités manifestées dans ce type de citation lyrique.

Les modalités réalisantes des actants ne rencontrent dans cette scène d'ouverture aucune barrière. Absolument rien ne peut faire obstacle à la jonction des sujets. Les jaloux et les envieux veulent s'interposer ! Qu'on les amène chasser ! À ce propos, le cri, à résonances guerrières, "ça chevalier, as dames" (« Allons chevaliers, sus aux dames ! »¹) lancé par Conrad, et reconverti pour l'occasion en défi érotique, ne laisse aucun doute sur le rôle actif des protagonistes masculins. Plusieurs passages illustrent la profusion des marques modales surdéterminant la libre circulation des actants dans la configuration A :

Il porpense les ochesons
comment chascuns fera amie.
Or sachiez qu'il n'i faudra mie
qu'il ne l'ait por riens qu'il puist fere.
Li bons rois, li frans debonere,
il savoit toz les tors d'amors. (v. 156-62)

(« [il] recherchait les occasions qui permettaient à chacune de se faire une amie. Soyez persuadés qu'il ne manquera pas d'en avoir une lui-même, quoi qu'il puisse faire. Le bon roi, le noble, le généreux prince connaissait tous les tours de l'amour². »)

¹ *Ibid.*, p. 10

² *Ibid.*, p. 9.

Notons par deux fois l'usage du verbe *faire* traduisant un acte délivré de toute contrainte externe : quoi qu'il fasse, Conrad aura une amie. L'usage du futur ne fait qu'actualiser un procès déterminé par une modalisation thétique. Ainsi, l'empereur, en ce début de roman, semble tout particulièrement maître de ses agissements et de son destin.

Il suffit aussi de relire les passages cités à propos de la syntaxe narrative de cette configuration pour se rendre compte que la conjonction est sans cesse auréolée de telles modalités actualisantes.

De plus, l'espace semble bien souvent constituer le réceptacle symbolique de telles modalités : célébration d'un /pouvoir faire/, et donc de la rencontre des sujets, le chant populaire s'insère naturellement dans un cadre trivial sur lequel les participants ont prise. Le /pouvoir faire/, manifesté aussi bien par les interprètes que les acteurs lyriques des chansons populaires, est alors directement observable dans le monde sensible. La configuration A met en scène des jeunes gens chantant en forêt, auprès de la source dans laquelle ils baignent mains et visage. Leurs chansons contiennent les motifs traditionnels de la source qui jaillit, pure, et des amants qui se retrouvent sous la ramure. Plus loin, un pré (v. 508) servira de décor à une chanson à danser évoquant justement la danse des *dames enmi les prez* (v. 514). Contrairement aux espaces typiquement littéraires des citations courtoises, le rondeau jaillit dans un cadre où la présence agissante de l'homme se fait sentir à chaque instant. Le campement mondain établi au début du roman est une illustration parmi d'autres des interactions entre la localisation énonciative et les acteurs qui y évoluent :

Ainz fet les granz trez encorder,
ses aucubes, ses pavellons
en esté, quant il est sesons
de deduire en prez et en bois. (v. 138-41)

(« Il s'occupait plutôt de faire dresser des tentes et abris de toutes dimensions en été, quand la saison était propice aux plaisirs des prés et des bois¹. »)

¹ *Ibid.*

En outre, les six premières insertions du roman sont interprétées alors que la joyeuse troupe revient au campement dont l'auteur décrit minutieusement l'aménagement :

Si chantant en litel maniere
resont tuit revenu arriere
trusqu'as trez ou il ot bel estre,
car cil qui de ce furent mestre
les ont d'erbe fresche jonchiez ;
biaus les ont fez et affetiez
et ont osté coutes et liz ;
ensamble metent cez tapiz
por estre a gregnor largeté. (v. 337-341)

(« C'est en chantant de cette façon qu'ils ont tous regagné les tentes où l'on était bien car le sol avait été jonché d'herbe fraîche par ceux qui en étaient chargés ; ils les avaient aussi bien parées et apprêtées, après avoir rangé coussins et matelas, ainsi que les tapis pour que l'on ait plus de place¹. »)

Le *locus amoenus* typique de la poésie se trouve en quelque sorte recréé pour l'occasion. La configuration A regorge d'indications modales associées à la réalisation, sans encombre, des trajectoires conjonctives des figures de l'univers popularisant, et l'interaction des différents acteurs de la performance avec le décor ne fait que manifester figurativement le *faire* des sujets lyriques. Les décorations foisonnantes et autres aménagements prolongent donc, une fois de plus, le comportement actif des partenaires de la première séquence.

Relevons maintenant les indices modaux surdéterminant la narrativité disjonctive qui sous-tend la configuration B et sa chanson courtoise.

2.2 Configuration B

Quelques vers suffisent à l'auteur pour nous plonger dans un monde qui semble se remplir d'embûches. Non seulement, comme nous l'avons dit, la situation géographique des amoureux constitue un premier obstacle de taille, mais plus

¹ *Ibid.*, p. 12.

préoccupante encore est la réaction attendue des barons auxquels font allusion les vers 833-34 déjà cités :

En mon roiaume n'en m'onor
N'afferoit pas q'el fust m'amie.

D'ailleurs, Conrad ne songe même pas, en cet instant, qu'il pourrait faire de cette jeune fille de province la reine de son royaume :

« Ha ! Dex, com buer fu onques nee,
et cil plus cui ele amera ! (v. 817-18)

(« Ah ! mon Dieu, comme elle est née sous d'heureux auspices, et encore plus celui qu'elle aimera !¹ »)

Malgré les allusions de Jouglet, que l'on peut interpréter comme des encouragements adressés à l'empereur, ce dernier se voit dans l'impossibilité d'espérer un tel mariage :

Mais por ce qu'el n'i porroit mie
avenir, i voel y penser. (v. 835-6)

(« Mais, puisque c'est impossible, je veux du moins rêver à elle². »)

Ces deux vers résument parfaitement la disjonction modale de la lyrique courtoise³ : le désir, par principe irréalisable, se perpétue dans un immuable inassouvissement qui conditionne la création poétique. Qu'il est loin le monde heureux du chant popularisant où tout semble si simple, où l'empereur n'a qu'à « claquer des doigts » pour disposer d'une amie ! Ainsi que le montrent ces quelques relevés, la configuration B, consacrant un renversement modal, est donc davantage le lieu de l'inaction.

Les modalités, négatives cette fois-ci, se trouvent projetées, une fois de plus, sur les espaces de prédilection du chant courtois constitués en *locus amoenus* : un verger, un balcon, une pièce isolée du château peuvent ainsi servir de décor à la performance de

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*

³ D'autant que le verbe *penser* implique généralement en ancien français, et contrairement à ce que laisse entendre la traduction, l'idée de souffrance.

l'interprète-trouvère. Cependant, la majorité des insertions courtoises¹ s'intercalent, comme ici, durant une chevauchée, c'est-à-dire dans un espace transitoire et rétif à toute interaction avec les personnages qui le parcourent.

Résumons donc les oppositions modales caractérisant nos deux configurations. Alors que le comportement « actif » des partenaires de la communication popularisante se manifeste jusque dans les espaces aménageables de la première séquence, l'intangibilité des lieux de la configuration B illustre parfaitement l'apraxie des acteurs associés au discours aristocratisant. Nous proposons donc de résumer la détermination modale des deux configurations par cette nouvelle opposition :

A : modalités actualisantes :: B : modalités virtualisantes.

3 Aspect

Les contrastes inférés par la morphologie de l'énonciation ajustée au genre inséré concernent également les manifestations aspectuelles.

3.1 Configuration A

Dans cet univers où la conjonction semble si aisée, on ne s'étonnera guère de relever la présence de nombreux marqueurs itératifs : l'intention se dissout dans la réalisation, impliquant ainsi des recommencements qui confinent parfois au ressassement.

Tout d'abord, les acteurs narratifs, comme leurs avatars lyriques, évoluent en toute confiance dans un univers balisé par des cycles cosmiques et sociaux. Ainsi, le cadre temporel global du pique-nique organisé par l'empereur reçoit les premières marques d'une aspectualité itérative puisque, précise le texte, l'événement a lieu chaque année au printemps :

¹ Il s'agit des insertions lyriques n° 11, 16, 30, 34, 44, 45.

Ainz fet les granz trez encorder,
ses aucubes, ses pavellons
en esté, quant il est sesons
de deduire en prez et en bois. (v. 138-141)

(« Il s’occupait plutôt de faire dresser des tentes et abris de toutes dimensions en été, quand la saison était propice aux plaisirs des prés et des bois¹. »)

De même, une réduction des limites temporelles de la configuration A nous montre que la journée se divise en deux parties distinctes balisées par le départ et le retour des chasseurs au campement. Résumons :

[a]u matin, quant paroît li jors (v. 162),

([l]e matin à l’aurore)

les chasseurs se livrent à leur occupation favorite, laissant ainsi les jeunes gens raffinés libres d’entamer la journée comme ils le souhaitent, c’est-à-dire en chantant et en dansant (premier chapelet d’insertions, 1-6). Les chasseurs de retour,

[a]près none, fu beaus et genz
Li soupers apretez et cui,

([v]ers quatre heures, le repas magnifique et fin, était cuit et à point)

et c’est l’occasion pour les jeunes gens de festoyer gaiement en entonnant une nouvelle suite de chansons à danser (second chapelet d’insertions, 7-10). En bref, la soirée n’est rien de plus qu’une redite de la matinée, les deux mouvements étant séparés par un intermède sans parole. La configuration temporelle de la séquence est donc marquée par la cyclicité, illustrée, encore une fois, par la ronde de carole qui s’exécute, précise l’auteur, en trois tours de danse (v. 528).

En outre, le texte regorge de marqueurs itératifs soulignés dans les exemples qui suivent :

Et les dames se sont resont mises
au retour [...]. (v. 286-287)

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 9.

(« Les dames ont pris le chemin du retour [...]»¹)

Si chantant en itel meniere
resont tuit revenu arriere [...]. (v. 334-335)

(« C'est en chantant de cette façon qu'ils ont tous regagné les tentes [...]»².)

Les puceles et li vallet
ront la carole commenciee. (v. 509-510)

(« [...] demoiselles et jeunes seigneurs ont, quant à eux, commencé la danse³. »)

De même, la plupart des rondeaux se constituent en grappe de citations entonnées par rafale :

Et la duchesse d'Osetriche,
qui si estoit de beauté riche
q'en ne parloit se de li non,
reconmeçe ceste chançon [...] (vv. 538-541)

(« Et la duchesse d'Autriche qui était si belle que l'on ne parlait que d'elle, commença à son tour cette chanson [...]»⁴.)

Les rondeaux semblent d'ailleurs répéter les mêmes histoires, voire les mêmes vers⁵. Les festivités champêtres auxquelles se livrent Conrad et ses compagnons sont donc placées sous le signe d'une aspectualité itérative. D'ailleurs, la joyeuse troupe ne saurait se satisfaire d'une seule journée de détente : quinze jours, semblables à ceux qui viennent de s'écouler, ne seront pas de trop pour étancher leur soif de divertissement :

Cele grant joie e ciz sejors
dura bien .XV. jors passez. (v. 557-8)

(« Cette période de fête et de détente dura plus de quinze jours⁶. »)

Le temps est donc ici caractérisé par sa cyclicité et son aspectualité itérative : retour de la saison printanière associée aux loisirs bucoliques, répétition le soir des

1 *Ibid.*, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 La répétition des chansons dans la linéarité textuelle est du ressort de la tactique, cf. p. 470-509.

6 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 16.

activités du matin, récurrences des interprétations, reprise de rondeaux et refrains similaires, multiplication de l'ensemble des activités sur plus de quinze jours, tout cela nous invite à octroyer à la configuration A une spécificité aspectuelle qui relève de l'itération.

3.2 Configuration B

L'aspect temporel de la configuration B est tout autre. Tout d'abord, la chanson courtoise interprétée par Conrad et Jouglet signale une première transformation temporelle : le printemps fait place à l'automne. Les sources claires, les oliviers, prés et autres accessoires fleuris des chansons popularisantes s'effacent devant une nature endormie ! Les premiers vers de la chanson de Gace évoquent ainsi une transformation significative : les fleurs se fanent, les oiseaux suspendent leurs gazouillis, et l'hiver, pour reprendre la traduction de Dufournet, « plonge chacun dans la crainte et l'angoisse ». Les oppositions entre les deux séries génériques ne concernent d'ailleurs pas que le contenu des chants : tandis que l'énonciation des chants popularisants est répétée inlassablement du matin au soir, une seule poésie est intercalée dans la seconde séquence narrative.

D'autre part, pour la première fois depuis le début du roman, le vers s'allonge et le décasyllabe succède l'octosyllabe narratif. L'engourdissement semble affecter également la temporalité sous-jacente à la configuration B qui mentionne un voyage long et ennuyeux :

En ce qu'il revenoit arriere
a un sien chastel sor le Rin,
s'iert un jor levez par matin,
et li jors eschaufa vers tierce,
et il ot chevauchié grant piece :
Ce sachiez qu'il li enuia. (v. 631-6)

(« Un jour que Conrad, revenant vers l'un de ses châteaux sur le Rhin, s'était levé de bonne heure et que la chaleur, vers neuf heures, devenait plus forte, comme il chevauchait depuis longtemps, sachez qu'il commença à s'ennuyer¹. »)

Les relations thématiques entre le chant et le roman actualisent donc une disjonction sur la base d'une opposition sémique /froid/ (IL) vs /chaud/ (N). Mais ce qui nous intéresse plus spécifiquement ici, c'est l'abaissement brutal des activités du sujet principal. L'empereur qui faisait montre, dans la première séquence, d'une activité débordante donne l'image du monarque ennuyé et apathique dont les jeunes années semblent soudainement loin derrière lui :

Fet li empereres : « J'ai hui,
certes, eü mout grant someil.
Aucun conte dont ge m'esveil
me conte, fet il biaux amis. » (v. 651-4)

(« “[...] j’ai aujourd’hui grand sommeil. Raconte-moi donc, cher ami, une histoire qui puisse me réveiller”². »)

Le temps n'est plus à la redite frénétique mais à l'allongement, c'est pourquoi l'aspect, dans cette configuration, pourra être dit « duratif ». De ce point de vue, la trajectoire spatiale est également significative : tandis que la cyclicité de la ronde de carole donne, dans la configuration A, l'image d'un piétinement en boucle, la spatialité de la configuration B engage les acteurs dans un long mouvement rectiligne.

Deux aspects temporels bien distincts caractérisent les configurations. La première regorge d'indications qui donnent l'image d'une temporalité qui s'achève et recommence constamment (itérative). La seconde, au contraire, semble ralentir le temps et étendre l'espace devenu une ligne droite sur laquelle on ne peut être que de passage : l'aspect, ainsi corrélé à l'allongement métrique des décasyllabes lyriques, devient duratif. Soit, pour terminer, l'habituelle schématisation homologique :

A : itérativité :: B : durativité.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*

4 Acteurs

Nous entendons terminer l'inventaire des constituants associés à chaque type de configuration par l'examen des acteurs siégeant dans les deux segments textuels retenus pour l'observation. Rappelons qu'un acteur est constitué par une molécule sémique associée à un ensemble de rôles et qu'il peut, en ce sens, aussi bien être spécifié par le trait /animé/ que par le trait /inanimé/. Parmi les acteurs de la sémiotique comme de la sémantique, certains sont humains, d'autres minéraux, d'autres aériens, etc., tandis que le personnage est un « acteur-humain-en-tant-qu'il-a-un-rôle-narratif ». Bref, l'acteur est une figure parmi d'autres. Cette dernière partie de la confrontation aura donc trait aux investissements actoriels constitutifs de chaque type de configuration.

4.1 Configuration A

La configuration présidant à l'intercalation des chants popularisants intègre des acteurs définis par des sèmes en rapport avec le nombre, qu'ils relèvent du type //inanimé// ou //animé//.

4.1.1 //inanimé//

Dans le cadre d'une étude portant sur la *Châtelaine de Vergy*, Jean-Charles Payen, ne semblant pouvoir s'empêcher de faire mention de la *Rose*, décidément très prisée par la critique, formula notamment cette remarque :

Jean Renart est un romancier de la liesse. Non point celle des débordements populaires tel que l'évoque Mikhaïl Bakhtine, mais celle des cours aristocratiques, avec leur luxe matériel et leur raffinement courtois. Il peint avec aisance un type de bonheur : celui des voyages somptueux ou celui des tables abondantes. Ce bonheur se fonde sur un sens esthétique très sûr : pour Jean Renart comme pour Keats, *A thing of beauty is a joy for ever*. D'où ce regard gourmet qu'il porte sur les belles étoffes, les chevaux richement harnachés, les pierres précieuses et surtout la splendeur de la femme, décrite avec une sensualité contenue¹.

¹ Jean-Charles Payen. *Structure et sens*. p. 493.

Il est vrai que Renart semble être particulièrement sensible aux figures luxueuses et raffinées du monde aristocratique. Cependant, dans la perspective comparative qu'est la nôtre, nous devons émettre une réserve, de l'ordre de l'*accommodatio* : l'esthétique de l'abondance, que décrit si bien le médiéviste, correspond à une configuration narrativo-énonciative associée aux chants popularisants. Comme nous serons conduits à le constater lors de l'examen des figures actorielles liées à la seconde configuration, la prolifération se dissipe à la manière d'un mirage pour laisser place au vide, matériel comme existentiel.

Ainsi, dans cette première partie du roman, la prolifération des acteurs ou figures, illustrée par l'emploi d'un grand nombre de quantificateurs de la pluralité, donne manifestement raison à Jean-Charles Payen. Le lieu des festivités par exemple, semble avoir été choisi pour sa végétation luxuriante :

Li lieus n'estoit mie vilains,
ainz estoit verz com en esté,
et si avoit mout grant plenté
de floretes indes et blanches (v. 268-71)

(« L'endroit, loin d'être désagréable, était vert comme il peut l'être en été, dans un foisonnement de petites fleurs bleues et blanches¹. »)

De même, l'évocation du menu est l'occasion pour Renart de se laisser aller à son appétit, c'est le cas de le dire, pour les hyperboles soulignant la quantité de plats dont l'apport calorique est aujourd'hui passé de mode :

Et quant li quens de Sagremors
ot chanté une chanté une chançonete,
viande orent et bone et nete,
vin cler et froit de la Musele,
et vaisselamente novele,
pastez de chevrols et lardez
(de ce i ert granz la plentez)
de chevriex, de cers et de dains,
et fromages et cras et sains
de la riviere de Clermont :
n'est riens qui a viande mont,

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

por qu'ele soit bone en esté,
dont il n' ait a grant plenté
et a devise et a souchet. (v. 365-78)

(« Quand le comte de Sagremor eut achevé une chansonnette, on leur servit des mets savoureux et sains, du vin clair et frais de la Moselle dans de la vaisselle neuve, des pâtés de chevreau et en grande quantité, des morceaux de chevreuil, de cerf et de daim, piqués de lard, et de fromage crémeux et nourrissants de la vallée de Clermont : il n'était nulle nourriture, pour peu qu'elle fût agréable en été, dont il n'y eût profusion, au gré de chacun¹. »)

La configuration A nous place donc dans un univers rempli et débordant, où toute figure du monde sensible est multipliée à l'infini. Ainsi que semble le résumer l'auteur, absolument rien ne saurait manquer aux différents protagonistes :

Or ne sai ge que riens lor faille [...]. (v. 277)

(« Je ne vois rien qui puisse leur manquer². »)

4.1.2 //animé//

Lorsque les acteurs relèvent de la dimension //animé//, et donc concernent précisément les personnages, deux spécificités semblent pouvoir les définir exhaustivement : l'abondance, encore une fois, et la secondarité.

Passons rapidement sur le trait équivalent aux deux types d'acteur - /abondance/ - déduit, du côté des acteurs //animé// en nous contentant de relever quelques passages qui font état d'un véritable « casting » de *peplum* :

Dedenz .III. jornees ou .IIII.
ne lessoit conte ne contesse
ne chastelaine ne duchesse
ne dame qu'il n'envoiaist querre,
dedenz .VII. jornees de terre
ne vavassor a bone vile [...] (v. 144-9)

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 11.

(« À trois ou quatre journées de voyage, il n'était comte, comtesse, châtelain, duchesse, qu'il n'envoyât chercher, non plus qu'à sept jours de cheval, vavasseurs de gros village¹. »)

Une assemblée immense semble, par conséquent, s'être donné rendez-vous à l'occasion de ces festivités annuelles. C'est d'ailleurs le plus grand rassemblement de dames, comtesses et damoiselles auquel le narrateur prétend avoir « assisté » :

Ja mes, voir, en lieu ou ge soie,
ne verrai gent a tel solaz,
ne tante dame estroite a laz,
en chainses ridez lor biaux cors;
s'ont chevex ondoianz et sors,
chapelez d'or a clers rubiz.
Et ces contesses en samiz
et en draz d'or emperials,
em pur lor biax cors sanz mantiaus,
et ces puceles en cendez,
a chapelez entrelardez
de biax oisiaux et de floretes,
lor genz cors et lor mameletes
les font proisier de ne sai quanz. (v. 194-207)

(« Jamais à vrai dire, en aucun lieu, je ne verrai gens si heureux ni tant de dames serrées en leurs vêtements – beaux corps en robes plissées, cheveux blonds ondulés, diadèmes d'or ornés de rubis éclatants. Et ces comtesses habillées de samit et de brocart impérial, sans manteau pour dissimuler la beauté de leur corps ! Et ces jeunes filles vêtues de soie légère, portant des guirlandes tressées de beaux oiseaux et de fleurettes ! Leur corps svelte, leur poitrine menue les font admirer de bien des hommes². »)

Les allusions au nombre important de figurants sont disséminées dans toute la séquence. Une dernière série d'exemples permettra de se faire une idée de la profusion des acteurs //animés// en ce début de roman :

Ça .II., ça .III., ça .VII., ça .VIII.
s'assieent por laver lors mains. (v. 266-7)

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

(« Par groupe de deux, de trois, de sept ou de huit, ils s'assirent pour se laver les mains¹. »)

Varlez i ot a grant plenté [...]. (v. 343)

(Il y avait des valets en très grand nombre.)

Mout li sist et plot ce qu'il vit
de sa terre et de son roiaume
tante pucele et tante dame
et tant bel chevalier de pris. (v. 389-92)

(« Il était ravi de voir réunis tant de demoiselles et tant de dames et tant de valeureux et beaux chevaliers de sa terre et de son royaume². »)

En outre, la performance de rondeaux se caractérise en général par l'anonymat de ses participants. Ainsi, l'énonciateur, porte-parole de la communauté des hommes qui l'englobe, interprète une chanson pour cette même communauté qui le pousse un bref instant sur le devant de la scène. Les multiples *rondets de carole* qui débudent la série d'insertions lyriques de la configuration A illustrent parfaitement ce parcours en circuit fermé de la *chançonete* au sein d'un même groupe social. Ainsi *un* chevalier, *une* jeune femme, *un* jeune homme vont faire entendre, à un moment donné de l'existence du groupe, les voix de la communauté d'hommes et de femmes à laquelle ils appartiennent :

[...]une pucele secorcie
D'un trop biau chainze, a blont chief,
en reconnence de rechief [...] (v. 301-303)

(« [...] une jeune fille aux cheveux blonds, qui avait retroussé sa belle tunique, reprit à son tour [...]»³. »)

[...] une dame sanz vilonie,
qi ert suer au duc de Maience,
haut et seri et cler commence [...]. (v. 307-309)

(« [...] une noble dame, la sœur du duc de Mayence, commença d'une voix forte, claire et pure [...]»¹. »)

1 *Ibid.*, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 11.

Une dame s'est avanciee,
vestue d'une cote en graine,
si chante ceste premeraine [...] (v. 511-513)

(« Une dame, vêtue d'une robe écarlate, s'est avancée pour chanter cette première chanson². »)

À eux et aux autres personnages anonymes qui croisent le chemin de nos héros, point n'échoit le grand chant courtois ! Seules des chansons populaires dictées par et pour les préoccupations matérielles, ludiques ou morales de la société sont interprétées par les groupes d'individus sans consistance (et souvent sans nom) qui peuplent le roman. En outre, la participation d'un nombre important d'acteurs //animé// a des retombées sur la perception de l'insertion, interprètes et auditeurs ne prêtant pas à ces chansons une quelconque vocation confidentielle. Par exemple, lorsque l'auditeur manifeste quelque attention à l'égard d'un rondeau chanté, comme

Main se leva bele Aeliz
Domez, jalous, ge vos en pri [...]. (v. 310-311),

ce n'est pas pour découvrir une forme de vérité cachée, mais simplement pour participer à la performance, en rebondissant sur le thème de la *Bele Aelis* qu'il mentionne à son tour dans le premier vers de sa chanson :

Main se leva bele Aeliz,
Mignotement la voi venir [...]. (v. 319-320)

Même si les insertions de chansons à danser ne présentent pas toutes ce type d'enchaînement¹, leur performance reste avant tout prétexte à des divertissements mondains, et les mots doux que l'on peut échanger à ces occasions relèvent davantage du badinage sans conséquence que de la déclaration grave et solennelle inhérente à l'interprétation d'une strophe courtoise.

Inutile de recourir à des exemples supplémentaires pour se rendre compte que la configuration A est le siège d'un univers grouillant et rempli de figures animées ou inanimées, et que les interprétations de rondeaux sont le fait d'acteurs secondaires à

¹ *Ibid.*, p. 12

² *Ibid.*, p. 15.

l'intrigue. De même, l'intelligibilité de la communication lyrique, du fait du nombre de participants, passe au second plan.

Poursuivons la comparaison en basculant une dernière fois dans l'univers de la configuration B.

4.2 Configuration B

Préparant l'intercalation d'une strophe courtoise, Jean Renart ne manque pas de reconfigurer la situation énonciative de manière à réduire au maximum le nombre d'acteurs présents lors de la performance. Certaines précisions nous semblent, de ce point de vue, tout à fait significatives, comme, par exemple, la mise à l'écart de l'empereur et de Jouglet par rapport au reste de la troupe :

En riant par le frain le prist,
s'issent fors del chemin amdui. (v. 649-50)

(« En riant, il saisit le cheval de Jouglet par le frein et tous deux quittèrent le chemin². »)

S'ensuit le portrait de Guillaume et de Liénor, et c'est seulement après son interprétation de la strophe courtoise, que l'empereur, au terme de son voyage, retrouvera ses gens qui l'attendent au château :

Ainçois qu'il l'aient dite toute,
estoit ja li plus de la route
el chastel, et li ostel pris.
L'empereres, qui ot le pris
entor lui de chevalerie,
erroment o grant compegnie
est entrez el chastel après. (v. 853-859)

¹ L'enchaînement de ces rondeaux est examiné dans le cadre de la tactique de l'insertion, p. 489-493.

² Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

(« Avant qu'ils ne l'eussent achevée, le gros de la troupe était déjà au château et installé. L'empereur, fort réputé autour de lui pour sa valeur chevaleresque, à son tour entra rapidement au château, à la tête d'une suite imposante¹. »)

La citation s'immisce donc dans un espace vide dans lequel seuls les acteurs principaux du récit ont voix au chapitre. La réduction maximale des partenaires de la performance courtoise est ici d'autant plus frappante qu'elle survient après la minutieuse description de la scène d'ouverture du roman mettant en scène les divertissements d'une assemblée nombreuse. Par conséquent, à l'inverse des rondeaux insérés dans la séquence précédente, la chanson courtoise a tendance à réduire au maximum l'auditoire afin de rendre la communication confidentielle, donc plus intelligible. Il semblerait par ailleurs, comme nous serons amené à le constater par la suite, que Renart fasse son possible pour respecter cette règle énonciative préalable à toute insertion lyrique "aristocratisante".

Les configurations s'opposent donc cette fois sur la base d'une opposition de traits contrastifs spécifiant les acteurs (/nombreux/ vs /rare/ et /secondaire/ vs /principal/), ce qui nous conduit à achever cette étude par le résumé suivant :

A : acteurs + :: B : acteur –

Deux configurations narrativo-énonciatives se mettent en place dans les premières séquences du roman. Les configurations A et B préparant, pour l'une, l'intercalation de rondeaux ou refrains, pour l'autre, l'insertion d'une chanson courtoise, se trouvent soumises à un certain nombre d'impératifs qui relèvent de catégorisations narrative, modale, aspectuelle et actorielle. Ainsi, la première configuration est construite sur la base d'une syntaxe conjonctive déterminée par des modalités actualisantes, associée à une aspectualité itérative, et concernant des figures actérielles nombreuses. À l'inverse, la seconde configuration fait état d'une syntaxe disjonctive, associée à une modalisation virtualisante et à une aspectualité durative, qui affecte un monde vidé de ses figures actérielles, à l'exclusion des interprètes de la chanson.

¹ *Ibid.*, p. 21.

Avant de consigner les conclusions que nous inspire cette dichotomie énonciativo-registrale, il importe de savoir si la corrélation étroite observée entre un genre et son contexte d'accueil se répète dans l'ensemble de l'œuvre.

4.1.1.2 LES CONFIGURATIONS A ET B DANS LA *ROSE*

Nous souhaitons donc maintenant relire le texte de Jean Renart afin d'évaluer la cohésion des configurations sur les autres segments textuels disposant d'insertions. La reconfiguration systématique des vers narratifs présidant à l'intégration d'un genre serait alors à même d'accorder à l'insertion une valeur de prévisibilité. Maintenant que les constituants de chaque configuration ont été détaillés, il ne nous paraît guère utile d'insister longuement sur chaque cas rencontré. Nous nous contenterons donc de vérifier rapidement si les règles déduites de l'examen précédent permettent de reconstruire, à partir de chaque chant - popularisant ou aristocratisant - les configurations A et B telles qu'elles ont été préalablement définies.

1 L'alternance des configurations

Il peut certes arriver que la configuration perde l'un de ses constituants (syntaxe conjonctive, modalité actualisante, aspectualité itérative, acteurs nombreux), mais on observe cependant, dans l'ensemble, une relative stabilité de sa cohésion interne. Plutôt que de passer en revue chaque séquence développant telle ou telle configuration, nous préférons revenir sur les contraintes énonciativo-narratives induites par l'insertion d'un

genre particulier dans le cadre d'une approche davantage synthétique qui aura pour objectif d'étudier les contrastes opérés dans le texte par un tel type d'alternance.

1.1 Configuration A

Les figures conjonctives constituent généralement de bons indicateurs de la configuration A. Elles peuvent être illustrées par un échange de présents¹, par la convergence des acteurs dans la *grant rue*², par des retrouvailles entre chevaliers³, par la rencontre de personnes des deux sexes⁴, etc. De ce point de vue, il n'est pas anodin que l'empereur n'occupe jamais, avant son mariage, la place de l'interprète dans la configuration A : c'est seulement lorsque plus rien ne fait obstacle à la conjonction tant espérée que Conrad pourra (modalités positives) entonner pour la première fois une chanson popularisante reprise (aspectualité itérative) par une assistance nombreuse (acteurs nombreux), et ainsi se fondre parmi les autres acteurs anonymes d'une telle configuration. Ainsi les vers, déjà cités⁵,

Il saut sus, voiant ses genz lors,
Si l'acole en sa bele brace ;
Les bieaus oils, le vis et la face
Li a plus de .c. foiz besiee.

constituent une transformation conjonctive, qui, cette fois, ne réunit pas des acteurs secondaires de l'intrigue. Le fait que Conrad interprète, en fin de roman, et une seule fois, une chanson à danser n'a pas échappé à Fernando Carmona qui justifie ce renversement en invoquant la symbiose des sentiments de l'empereur avec les aspirations collectives de la société¹. Pour bien comprendre cette exception à la règle, il est nécessaire de rappeler que le personnage de l'empereur est en position de sujet passif

1 Séq. : v. 1777-851 (IL 21, v. 1846-51).

2 Séq. : v. 2422-967 (IL 28, v. 2514-8 ; IL 29, v. 2523-7)

3 Séq. : v. 2230-2421 (IL 23, v. 2234-94 ; IL 24, v. 2369-74 ; IL 25, v. 2379-85 ; IL 26, v. 2389-92 ; IL 27, v. 2398-404).

4 Séq. : v. 1470-584 (IL 19, v. 1579-84).

5 Cf. p. 217.

tout au long du récit : celui-ci, gouvernant tout sauf son coeur, ne prend, sur le plan sentimental, aucune décision. Ainsi, le dénouement final résulte d’une intrigue entièrement orchestrée par Liénor, sans quoi la calomnie du sénéchal passerait encore, à la fin du roman, pour de la médisance. L’empereur, désirant un objet de valeur inaccessible, ne prédique jamais, pour ainsi dire, la narration. Tout entier au service d’une *pensée* douloureuse, le geste lui est *impensable*. Conrad se réfugie donc dans l’univers du grand chant courtois. Mais lorsque que l’honneur de Liénor se trouve lavé des soupçons pesant sur sa virginité, l’empereur, comme tout sujet lyrique de chansons à danser, ne voit désormais rien qui puisse faire barrage à son désir. Il est donc tout naturel qu’il entonne un chant, ressortissant au genre “popularisant”, marqué par une modalisation actualisante. Au terme de péripéties amoureuses qui n’ont fait que reculer l’instant où le /vouloir/ s’accomplit dans un /pouvoir faire/, Conrad devient un sujet libre d’agir, de serrer dans ses bras celle qu’il aime. De fait, l’hyperbole contenue dans les vers pré-lyriques (*li a plus de .c. foiz besiee*) traduit parfaitement le changement de compétence modale subséquent à la réunion actantielle du sujet et de son objet. Enfin, le véritable bond (*Il saut sus*) qu’il accomplit en direction de sa dame constitue certainement la figure conjonctive la plus spectaculaire du roman : le temps de l’attente, de la prosternation statuaire est révolu, voici venu celui de la consécration du désir !

A l’exception de ce contre-exemple, tous les rondeaux et refrains sont interprétés dans l’ensemble du récit par des acteurs secondaires, nombreux et actualisant une conjonction déterminée par des modalités positives. Ainsi, la veille du tournoi de Saint-Trond, une foule immense semble assister à la fête que donne Guillaume dans son logis :

Tuit li duc et tuit li demaine²
 qui sont as ostex ou marchié
 si ont et beü et ragié
 c'onques d'armes n'i ot paroles,

1 « Por primera vez una canción popular, no cortés, significa la unión de su sentimiento personal con la alegría colectiva; y, para que no quede duda alguna, en la misma composición se une a la voz del emperador la de los presentes formando un coro lírico; y el autor mismo considera esta composición como culminación lírico e himno final designándola como *Te Deum*. » Carmona, *El Roman lírico medieval*, p. 179. De même, selon Emmanuèle Baumgartner, “la rencontre finale entre Conrad et Léonor [...] n’est autre que la rencontre, l’union harmonieuse de deux conceptions de l’amour, du grand chant courtois et du lyrisme de mai, dans l’allégresse de la *Kalenda maya* [...]”. Baumgartner, « Les Citations lyriques dans le *Roman de la Rose* », p. 265.

2 Nous soulignons les passages éclairant la réflexion.

ainz i sont si granz les karoles
c'on les oit de par tot le borc. (v. 2360-65)

[rondeaux, v. 2369-72 et v. 2379-85]

(« Tous les ducs, tous les hauts personnages, logés dans les hôtels de la place, y sont venus boire et manger et mener si joyeux train qu'ils ne parlèrent pas de faits d'armes, mais les danses étaient si bruyantes qu'on les entendait dans toute la ville¹. »)

Le jour du tournoi, pour prendre un autre exemple, Guillaume et sa suite défilent en grande pompe dans les rues de la ville. Deux rondeaux scandent alors leur procession, suivis de considérations sur le public nombreux qui assiste à la scène :

[rondeaux, v. 2514-18 et v. 2523-27]

Mout i avoit gens sanz anui
monté as soliers et as estres;
sus les portes et as fenestres
ot dames de grant segnorie,
qu'en tote la chastelerie
n'avoit dame bele ne jone :
neis les damoiseles de Done
i sont venues en charretes (v. 2528-2537)

(« En grand nombre, des personnes de bonne compagnie étaient montées aux étages et aux balcons ; aux portes et aux fenêtres se tenaient des dames de grande noblesse au point que, dans toute la châellenie, aucune femme belle et jeune n'était restée chez elle ; même les demoiselles de Done étaient venues en charrette. On voyait sur les têtes plus de mille guirlandes dont les fleurs n'étaient pas de simples violettes². »)

Dans tous les épisodes mettant en place la configuration A, les sujets se conjoignent dans un cadre spatial qui semble remplir le champ perceptif visuel, parfois auditif, des protagonistes qui y évoluent. La ville, en cette veille de tournoi, se trouve ainsi illuminée, la nuit, par un éclairage spectaculaire :

Quant vint qu'il covint alumer,
Lors sambla qu'en la vile arsis
Li ostex ou Guillames sist,

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 54.

Com cil qui fu fez a devise,
Que la clarté qui i fu mise
S'en ist hors par tantes fenestres
Que li granz marchiez et li estres
En estoit toz enluminez.
 On ne verra mes voir a piece
 un tel hostel a bacheler.
Viëles i sonent si cler,
et fleütes et estrument,
c'on n'i peüst, mien escient,
oïr Damedieu s'il tonast.(v. 2336-51)

[rondeaux, v. 2369-74, v. 2379-84, v. 2389-91, 2398-404]

(« Quand vint le moment d'éclairer, on crut qu'au milieu de la ville le logis de Guillaume brûlait : il était construit de telle manière que les lumières que l'on y plaça jaillissaient par tant de fenêtres que la grande place du marché et ses abords en étaient tout illuminés. Dans les rues de devant et sur les côtés, il faisait aussi clair qu'en pleine matinée. De longtemps, vraiment, on ne reverra un jeune chevalier dans un tel hôte. Vielles, flûtes et autres instruments y résonnaient si fort que l'on aurait pu, à mon avis, entendre le tonnerre de Dieu¹. »)

Plus tard, à Mayence, où il est de coutume, chaque veille du premier mai (itérativité), d'aller dans le bois de nuit pour cueillir des fleurs et ramener l'arbre de mai, un autre rondeau naît d'une configuration énonciative qui met en avant, une fois encore, la foule de participants (acteurs +) :

Tuit li citoien s'en issirent
 mie nuit por aler au bos .
 La cité en avoit le los
 d'estre toz jors mout deduianz. (v. 4151-4154)

[rondeau, v. 4163-69]

(« À minuit, tous les citoyens sortirent pour se rendre au bois. La ville avait la réputation d'être le temple de la gaieté². »)

Les habitants reviennent alors de leur expédition chargés de fleurs, et, comme dans la première séquence, ils aménagent dans une débauche de luxe les lieux qui serviront de cadre à la fête :

Les rues, de lonc et de lé,
sont portendues de cortines ;
de cendaus, de peneshermines,
de baudequin, de ciglatons
ont toz les pignons des mesons
fet par richece encortiner. (v. 4181-6)

(« On avait tendu de draperies les rues en long et en large ; on avait richement garni tous les pignons des maisons de soies précieuses, de fourrures d'hermines, de dams et de soies orientales¹. »)

Là encore, l'interaction des différents acteurs de la performance avec le décor ne fait que manifester figurativement le /pouvoir faire/ des sujets lyriques de rondeau. Les décorations foisonnantes, et autres aménagements, prolongent donc une fois de plus le comportement actif des partenaires de la performance « popularisante ». Que l'on se souvienne des lieux littérairement stéréotypés, voire intangibles, de la performance courtoise pour avoir, à nouveau, une idée du contraste opéré par l'alternance chanson lyrique vs rondeau.

Par conséquent, il apparaît évident que la configuration A, propice à l'insertion de chants popularisants, ne se cantonne pas à la première séquence de la *Rose*. Ainsi, de rondeaux en rondeaux, de refrains en refrains, le texte d'accueil, se pliant dans les épisodes successifs du roman à un certain nombre de contraintes, fait montre d'une certaine plasticité à même de prévenir le lecteur de l'insertion imminente du genre popularisant.

1.2 Configuration B

Le contraste avec la performance courtoise est de ce point de vue saisissant. Alors que la situation énonciative d'un rondeau met l'accent sur la multitude, la configuration B, dans tout le roman, réunit bien souvent un interprète et un seul auditeur (la présence de ce dernier étant d'ailleurs « optionnelle »). Il suffit de revenir quelques vers en arrière de l'épisode de l'arbre de Mai pour découvrir, dans une séquence

¹ *Ibid.*, p. 50-51.

² *Ibid.*, p. 84.

narrative antérieure, de quelle manière Renart exploite le contraste énonciatif inféré par les deux registres. Ainsi, juste avant cette scène de liesse au cours de laquelle on déracine l'arbre, l'empereur, profondément blessé par la prétendue trahison de Liénor, est accompagné, au cours d'une chevauchée, et donc dans un espace transitoire, d'un seul chevalier, nous précise-t-on, et de Jouglet:

Li bons rois et li debonere
un soir i vint, après souper ;
onques n'ot conpegnon ne per
q'un sol chevalier et Juglet,
s'oïrent chanter un vallet
la bone chançon le Vidame
de Chartres. Onques mes nule ame,
ce li sambla en chevauchant,
miex ne dist cest vers ne cest chant [...]. (v. 4118-26)

[Chanson courtoise, v. 4127-40]

(« Le bon, le généreux roi vint le trouver un soir après le souper, sans aucun autre compagnon qu'un chevalier et Jouglet. Ils entendirent un jeune homme chanter la belle chanson du Vidame de Chartres. Jamais personne, pensa l'empereur en chevauchant, n'avait mieux dit ces vers et cette mélodie [...] ². »)

En quelques vers, le temps de passer d'une configuration à l'autre, le domaine privé cède la place au domaine public, et le temps s'allonge, ainsi que semble le retranscrire l'usage du gérondif *chevauchant* (impliquant au Moyen Âge la notion de voyage). Notons toutefois ici une entorse relative à la règle : si la chanson est interprétée exceptionnellement par un acteur anonyme, à plus forte raison secondaire, elle semble tout particulièrement s'adresser à Conrad comme l'indique l'interprétant dialogique consigné dans le dernier vers cité.

De même, après l'évocation des préparatifs du tournoi où sont attendus spectateurs et participants *e cenx et milliers* (v. 2805), nous retrouvons Conrad et Guillaume, accompagnés du fidèle Jouglet, dans une posture contemplative (aspect duratif) qui n'a plus rien à voir avec la frénésie itérative des vers précédents :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 83.

Que qu'il sont amdui a un estre
apuié a une fenestre,
Juglet vit devant lui ester,
si li fet la chançon chanter [...].

[Chanson courtoise, v. 2027-35]

(« Comme ils sont tous les deux sur un balcon dans l'embrasure d'une fenêtre, il voit, debout devant lui, Juglet à qui il demanda de chanter cette chanson [...] ¹. »)

Une fois encore, le partenaire féminin est, dans cette configuration, fantasmé, la modalisation déterminant la syntaxe (dis)jonctive ne pouvant dès lors être que virtualisante. De même, des vers comme

Que qu'il sont amdui acosté
as fenestres vers un vergier
ou il oient après mengier
des oisillons les chans divers [...] (v. 3175-8)

[Chanson courtoise, v. 3180-95],

non seulement indiquent, par rapport à la configuration A, un abaissement du nombre d'acteurs, mais suggèrent également un régime de temporalité duratif associé à la méditation des personnages. Soudain, l'instant dure une éternité et le temps semble suspendre son vol !

Les chansons courtoises sont interprétées généralement par un personnage fortement individualisé menant une existence hors du groupe social auquel il appartient. Il semblerait d'ailleurs que Renart fasse tout son possible pour respecter cette règle énonciative préalable à toute insertion lyrique aristocratisante. Preuve en est que ses personnages sont souvent conduits à s'extraire de la communauté des hommes avant d'interpréter *la* chanson d'un trouvère :

L'empereres, sanz apeler,
Le prent par la main, si l'enmaine,
Non por oïr de Charlemaine,
Ainz s'en vont en un lit seoir
Celes qui plus li fussent beles

¹ *Ibid.*, p. 44.

n'osa il onques amentoivre
por ce qu'il doute l'aperçoivre
de lui et de ses conpegnons. (v. 1754-1763)

[Chanson courtoise, v. 1769-76]

(« Sans un mot, l'empereur le prit par la main et l'emmena, non pas entendre parler des exploits de Charlemagne, mais pour s'asseoir sur un lit où il passa toute la soirée à lui poser des questions. Mais à aucun moment il n'osa faire allusion à celles qui lui auraient procuré le plus grand plaisir, car il craignait d'éveiller les soupçons de Guillaume et de ses compagnons¹. »)

Le cadre devient intime, et le tumulte de la foule cède au silence dans une atmosphère quasi-monacale qui sied à l'expression de la strophe aristocratisante.

D'autres exemples attestent de la réclusion des acteurs basculant dans la configuration B que l'auteur prend soin de notifier dans les vers qui précèdent l'insertion courtoise :

Onques n'i entrerent en voie,
Ainz s'en vont amdui chans travers.
Fet li rois : « Savez vos cest vers ? [...]. »(v. 3104-06)

[Chanson courtoise, v. 3107-14]

(« Ils ne rejoignirent pas la route, mais allèrent tous deux à travers champs. Le roi demanda à Guillaume². »)

L'empereres, mout angoisseus,
S'en revint el palés toz seuls,
qu'il ne se set en quel maniere,
par biau parler ne par proiere,
il s'en peüst bel deporter. (v. 3737-41)

[Chanson courtoise , v. 3751-9]

(« L'empereur, le cœur serré, s'en retourne tout seul au palais, incapable de trouver, par de beaux discours ou des prières, le moyen de pouvoir faire bonne contenance³. »)

1 *Ibid.*, p. 39.

2 *Ibid.*, p. 64.

3 *Ibid.*, p. 76.

Faut-il préciser que le singulier l'emporte largement dans ces exemples sur le pluriel et que, de manière générale, la situation énonciative du chant courtois manifeste une économie des figures actérielles ? Même Conrad, pourtant présent physiquement, semble *ailleurs* lorsqu'il se met à entonner la chanson d'un poète courtois. De plus, il est tout à fait frappant de voir que les rapports /présence/ vs /absence/ s'inversent dès lors que l'on s'intéresse au signifié de nos configurations énonciatives. Comme nous l'avons signalé plus haut, le contexte du chant courtois est rempli de pensées pour la dame, lointaine et inaccessible. En revanche, les protagonistes participant à la ronde de carole ne font absolument pas l'expérience de la « remembrance » ou de la singularisation individuelle du sujet lyrique. Ici, le plein de présences signale un creux, là, le vide figuratif est propice au remplissage intérieur d'une présence unique.

L'information délivrée lors de la communication de ce type de chant requiert un destinataire attentif qui, c'est un truisme pédagogique, prêterait davantage attention au message s'il intègre un auditoire restreint, voire réduit à sa seule personne. Cette répugnance de l'insertion courtoise à se dévoiler sur la place publique conduit en dernier ressort au monologue : l'énonciateur et l'énonciataire se confondant, la chanson se déploie vers une destination réflexive.

Le diptyque énonciatif, que l'auteur exploite de manière contrastive, tout au long du roman, repose finalement sur deux types de manifestations du corps propre. Le geste, en effet, est dans la performance en corrélation inverse avec l'importance du message lyrique : on danse pour accompagner une chanson de carole qui n'exige pas une écoute attentive du sens qu'elle véhicule, tandis que l'on se concentre sur l'information délivrée par le grand chant courtois qui bannit toute gesticulation, la concentration de l'interprète réclamant une participation minimale du corps. Cette sorte d'apraxie de l'interprète-trouvère est bien entendue justifiée par la contention intellectuelle qu'exige l'ascèse traditionnelle du poète courtois qui reste « suspendu », littéralement, dans un état de désir et de crainte. “Le monde de la chanson est un monde austère”, écrit Zumthor, « la voix y sert une *pensée* [...] qui se réfléchit elle-même.”¹ Il est de fait tout naturel que ce “monde austère » de la chanson (courtoise) exige une économie gestuelle de la part du poète qui sacralise son message, c'est-à-dire la chanson elle-même. De

1 Paul Zumthor. « De la circularité du chant », p. 136.

même que « l'ascète parfait », décrit par Leroi-Gourhan, “s’insère dans un univers esthétique d'extase, tous organes apaisés, tous rythmes du temps et de l'espace extérieur abolis”¹, le chanteur de citations « aristocratisantes » est suspendu hors du temps et de l'espace, dans une zone d'indécision permanente que figure l'immobilité de son corps. À l'intensité cognitive de la chanson courtoise s'oppose l'extériorisation gestuelle de la chanson populaire. L'une est donc plus musique que littérature, l'autre plus littérature que musique : ici « la fonction vocale » penche « vers la servitude de l'expression intellectuelle »², là « vers autre chose pour laquelle l'intelligence, au sens de faculté de comprendre, n'intervient pas »². »

Il apparaît à présent manifeste que chaque insertion courtoise de la *Rose* se traduit par une reconfiguration des vers adjacents selon les règles déduites de la seconde séquence : disjonction, modalité virtualisante, aspectualité durative et présence minimum d'acteurs. La très forte codification de ces prescriptions énonciativo-narratives permet au lecteur de ne jamais être « pris par surprise ». Il peut arriver pourtant, en de rares occasions, que son attente, comme nous allons pouvoir le constater maintenant, se trouve, pour ainsi dire, trompée par les indications livrées dans les octosyllabes antérieurs à l'insertion.

1.3 Télescopage des configurations

Sur le plan narratif, les configurations A et B ne sont jamais très éloignées, elles ne cessent même d'alterner d'un bout à l'autre du récit. Parfois même, elles semblent être en mesure de coexister au sein d'une même séquence narrative comme c'est le cas dans le fameux épisode relatant l'arrivée de Liénor dans palais de l'empereur à Mayence¹. La première citation est cette fameuse pastourelle interprétée par *Bele Doete*, genre popularisant qui ne tranche pas sur l'ambiance festive qui règne au palais.

Plus problématique est le choix de la deuxième citation puisqu'il s'agit de la strophe courtoise, déjà citée également, et interprétée par un ménestrel inconnu. Les vers qui la précèdent comportent donc les ingrédients de la configuration A tout en

1 André Leroi-Gourhan. *La Mémoire et les rythmes*. p.86.

2 *Ibid.*

consignant un genre aristocratisant. Ainsi, compte tenu des indices contextuels (conjonctions actérielles observables en amont, performance à caractère collectif, anonymat des protagonistes impliqués dans la situation d'énonciation, chanson non confidentielle, itération des interprétations), l'on eût été en droit de s'attendre à l'intercalation d'un rondeau de carole.

En réalité, la réponse à notre problème se trouve dans les vers marquant la reprise narrative :

D'une chambre ou li baron sont
oï l'empereres cest vers.
Com ses pensers estoit divers
De ciaux qu'il avoit assamblez !
Si li est ses solaz emblez
Qu'il ne set qu'il die ne face[...]². (v. 4594-4599)

Tandis que Conrad est reclus à l'écart, plus d'un millier de badauds accourent à la rencontre de la *pucele* :

La damoisele se segna
quant el est en la cort entree.
Tex .CCC. l'ont au doi moustree
qui ne sevent pas son esmai,
ainz dient tuit: «Vez mai, vez mai,
que cil dui chevalier amainent!»
Tot entor li grant joie mainent
que qu'ele descent au perron;
il li corent a l'esperon,
et damoiseil et escuier;
plus en i ot bien d'un millier
de chevaliers de hanz lignages;
et des loges et des estages
avalent dou palais marbré,
tuit esbahi et esmarbré.(v. 4604-4616)

(« La demoiselle se signa au moment d'entrer à la cour. Il y eut bien trois cents personnes qui, sans soupçonner son inquiétude, la montrèrent du doigt et dirent d'un commun accord : “ Voyez le mai, voyez le mai que ces chevaliers amènent ! “ La joie

¹ Cf. l'étude de ce passage, p. 80-114.

² Passage traduit p. 84.

déborde autour d'elle, tandis qu'elle descend au perron. Jeunes gens et écuyers se précipitent pour lui tenir l'éperon. Il y a là plus d'un millier de chevaliers de haute naissance qui descendent des balcons et des étages du palais de marbre, frappés d'émerveillement et de stupeur : "ce sont des jeunes filles comme celle-ci qui venaient autrefois apporter la joie à la cour du bon roi Arthur", font les gens qui tiennent la venue de Liénor pour un miracle ou un merveilleux prodige¹. »)

Un peu plus tard, toujours dans le même contexte configuratif, une nouvelle chanson courtoise est interprétée par un des personnages de la même assemblée. Tout de suite après, il est fait mention, une fois encore, des tourments vécus par l'empereur toujours prostré à l'écart, incapable de prononcer la moindre parole, et à plus forte raison d'agir :

[Chanson courtoise, v. 4653-9]

A poi que li rois ne forsane
en l'autre sale ou il estoit;
nule riens ne le confortoit
qu'en li die, n'en fet n'en chant. (v. 4660-3)

(« Le roi qui se tenait dans l'autre salle n'était pas loin de devenir fou ; il ne trouvait aucun réconfort dans tout ce qu'on pouvait lui dire en conversant ou en chantant². »)

On se rend alors compte que, si la citation lyrique naît d'une situation énonciative popularisante, elle transite à destination d'une configuration contextuelle propice à l'intercalation d'une citation courtoise : bien que ce soit un chanteur anonyme (*uns autres de Caalons*) qui entonne la première chanson, celle-ci semble s'adresser directement à l'un des personnages clés du roman – Conrad - dont la tristesse (*ses solaz emblez*) est implicitement jaugée d'après le contenu de l'insertion courtoise. D'ailleurs, dans cette ambiance d'allégresse, Conrad est bien le seul à pouvoir comparer son expérience malheureuse de l'amour à celle du sujet lyrique. Remarquons aussi, pour terminer, que l'empereur, comme c'est souvent le cas lorsqu'il interprète le chant d'un trouvère, se trouve une nouvelle fois isolé de *ciaus qu'il avoit assamblez* puisqu'il est retiré dans une salle annexe. Constituant donc un trait d'union entre la foule et l'individuel, entre le domaine public et le domaine privé, la chanson met en coprésence

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 93.

² *Ibid.*

les deux termes du bipôle énonciatif, afin de les réunir dans un même espace narratif et figuratif.

4.1.1.3 SYNTHESE ET BILAN

Deux univers bien distincts se révèlent être en tension chaque fois que l'écrivain introduit une citation. À la fonction confidentielle de la chanson courtoise se rattache un ensemble de lois corrélables entre elles : individualisation et limitation du nombre d'acteurs, immobilité ou posture contemplative des participants, disjonction des actants, passivité du sujet, espace discret ou n'ayant d'existence que stéréotypée. L'intercalation d'un rondeau entraîne une situation énonciative diamétralement opposée : multitude de participants, danse ou mobilité des corps, actants en conjonction, sujets actifs, décors imposants et interactionnels. Les deux séries énonciatives canoniques inférées par la présence des citations s'opposent terme à terme et juxtaposent tout au long du roman deux mondes symétriques, que ce soit sur un plan narratif, actoriel, modal, ou aspectuel.

La répartition des insertions lyriques en deux groupes dominants (chanson courtoise et chanson à danser) impose donc à la narration des contraintes énonciatives étroitement corrélées entre elles. Tout se passe, en effet, comme si le narratif se construisait d'après le registre de la pièce énoncée. La très forte codification des règles énonciatives joue, selon nous, dans les romans farcis un rôle de tout premier plan : les ingrédients textuels de chaque configuration s'organisant d'abord en fonction de la typologie du chant interprété, l'oreille habituée des auditeurs médiévaux était vraisemblablement en mesure de prévoir l'intercalation d'une chanson, voire de déterminer son registre, avant même que celle-ci ne débute. Les conditions du chant étant donc imposées par le chant lui-même, Jean Renart prend soin de baliser la narration de ces signes prévenant les décrochages énonciatifs successifs grâce à un langage relégué à la fonction d'une écriture quasi-iconique signifiant : « attention, carrefour textuel ! ». La codification des règles registro-énonciatives, traitant l'instant où le narratif bascule dans le lyrique, a donc sans doute eu pour fonction de guider l'auditeur dans sa perception intelligible de l'hybridation textuelle.

À l'issue de cette analyse portant exclusivement sur la *Rose*, nous pouvons donc résumer la corrélation des lois énonciatives et narratives déduites du genre inséré de la manière suivante :

configuration A : chant popularisant :: configuration B : chant aristocratisant.

4.1.2 Les configurations dans le corpus

La comparaison avec d'autres textes pourrait s'avérer ici bénéfique. On serait en effet en droit de nous objecter que Renart, conformément à des pratiques sociales inhérentes aux discours lyriques intercalés, est conduit, sans qu'il ait vraiment le choix, à insérer un genre plutôt qu'un autre. Or, dans plusieurs romans farcis postérieurs, les catégories énonciatives, organisant le système d'échange narration-citation, ne sont plus corrélées au registre de manière aussi nette. Parfois même, le rapport configuration/genre est totalement neutralisé au profit d'une jointure dont le liant principal se trouve seulement constitué des indices associés aux interprétants et aux interprétations thématico-dialectiques.

Nous procéderons en deux points : tout d'abord, nous examinerons le traitement que reçoit ce rapport configuration/genre dans le roman, perçu comme une imitation de la *Rose* : la *Violette*. Fort de ces deux modèles, nous pourrons alors déduire une typologie qui balayera le corpus afin de distinguer les œuvres régulées par l'insertion d'un genre de celles qui se préoccupent avant tout d'intercaler une chanson, quel que soit son registre.

4.1.2.1 LA VIOLETTE FLEURE-T-ELLE LA ROSE ?

La *Rose* et la *Violette* ont incontestablement bien des points communs. Le rapide aperçu, ci-après, des similitudes liant les deux œuvres sera suivi d'un examen du rapport configuration/genre révélant des divergences qui intéressent l'enquête.

1 La Violette inspiré de la Rose

Le roman de Gerbert de Montreuil est habituellement présenté comme une imitation du roman contemporain dont il vient d'être question. Comme le souligne le préfacier de l'unique édition, « [l']auteur de la *V. [Violette]* a été influencé par deux romans d'aventure qui appartiennent aussi au *Cycle de la gageure* : le *Comte de Poitiers* et le *Roman de la Rose (Guillaume de Dole)*¹. » Abstraction faite du motif de la gageure et de l'objet du délit², ces deux romans insèrent tous deux un nombre voisin de morceaux lyriques, 48³ pour l'initiateur, 40⁴ (4 de plus dans les variantes) pour l'épigone, et le même souci de répartir les chansons entre les deux principaux blocs génériques que constituent les chants aristocratisants et popularisants. Notons également que ce sont les deux seuls textes du corpus à inclure la laisse d'une chanson de geste. Plus troublant encore, cette intercalation épique constitue dans les deux cas la dix-septième insertion du roman : faut-il imaginer l'auteur de la *Violette* faire ainsi un clin d'œil discret à son prédécesseur ? Difficile à dire, mais le fait que les deux seules insertions épiques du corpus soient consignées dans ces romans si proches nous invite à en envisager la possibilité.

1 Buffum, *op. cit.*, p. XL.

2 « L'auteur de la *V. [Violette]* a emprunté le signe de naissance à la *R. [Rose]*, substituant la violette sur la poitrine à la rose sur la cuisse et obtenant ainsi le titre de son poème à l'imitation du *R. de la R.* L'accusation injuste se trouve dans la *R.* comme dans *P. [Comte de Poitiers]*, mais dans *P.* la gageure manque ; dans la *R.* la solution est due à la jeune fille même, idée que la *V.* n'a pas suivie. » *Ibid.*, p. XLIV.

3 20 rondeaux/refrains (l'un est répété deux fois) ; 16 chansons courtoises ; 4 chansons de toile ; 2 pastourelles ; 1 chanson « dramatique » à refrain ; 1 chanson historique ; 1 « Tornoï de dames » ; 1 fragment d'une laisse épique empruntée au *Gerbert de Metz* ; 1 genre mal identifié (peut être le reste d'une chanson de toile).

4 26 refrains (l'un est répété deux fois) ; 10 chansons courtoises ; 1 chanson de mal mariée ; 1 chanson de toile ; 1 laisse épique extraite de *Aliscans*.

Tout aussi significative, la scène d'ouverture de la *Violette* semble être un décalque de l'épisode narratif initial de la *Rose* à partir duquel nous avons pu précédemment reconstruire l'armature de la configuration A. Ainsi, Gerbert de Montreuil, après avoir comme son confrère vanté le charme de ses insertions¹, débute la narration proprement dite (*un jour de pasque en avril...*, v. 79) en décrivant les divertissements qui agrémentent une réunion à la cour en présence du roi Louis VIII. C'est alors l'occasion pour l'auteur d'insérer, comme son prédécesseur, dix insertions lyriques. Pourtant, comme nous allons le voir à présent, Gerbert de Montreuil, en dépit de l'influence exercée par Jean Renart, ne semble pas accorder le même crédit aux contraintes textuelles favorisant l'émergence d'un genre.

2 Neutralisation des règles dès la première séquence

Ainsi, si l'on continue généralement dans la *Violette* à chanter des rondeaux durant des réunions mondaines, il n'est pas interdit, comme nous allons pouvoir le constater dès à présent, d'y interpréter des chansons courtoises.

Dans un premier temps, l'entourage narratif actualise sans ambiguïté les constituants de la configuration A, ce qui, eu égard aux similitudes avec l'ouverture de la *Rose*, n'a rien de surprenant. Sans reprendre par le menu les explications qui prévalurent auparavant, il apparaît évident que la séquence est bâtie autour d'une armature similaire reposant sur les quatre piliers sémiotiques habituels.

2.1 Syntaxe conjonctive

1 Voir les commentaires portant sur ce prologue, p. 153.

Tout d’abord, la conjonction narrative est, de nouveau, figurée par la réunion dans le même espace des jeunes gens des deux sexes. Pas le moindre obstacle ! Pas même celui que constituent, dans la *Rose*, les chasseurs dont il faut vite se débarrasser afin de pouvoir tranquillement conter fleurette aux dames :

Qui dont veïst dames aller
En chambres por apparillier.
Chascune prent un chevalier
Pour commenchier l’envoisement¹.

(Si vous aviez vu les dames se rendre dans les chambres pour se préparer. Chacune prend un chevalier par la main afin de débiter les réjouissances.)

Ici, une dame

[s]on ami par le main enpoigne (v. 108),
(prend son ami par la main)

là,

[l]i uns prent l’autre par le doi,
si s’arengierent doi et doi [...]. (v. 156-7)

(L’un prend l’autre par le doigt pour former un couple.)

Dans cette restitution de divertissements royaux, les acteurs sont bien loin de manifester les affres de la séparation amoureuse chantées dans la *canso*. D’ailleurs, le personnage principal y compris, Gérard de Nevers, se vante, comme nous avons pu le souligner ailleurs², d’être en *possession* de la plus belle des jeunes filles que la terre ait jamais portée. Les vers encadrant les insertions lyriques ne comportent donc nulle trace disjonctive caractéristique de la configuration B.

2.2 Modalisations positives

¹ Buffum, *op. cit.*, p. 7.

² Voir l’analyse portant sur les insertions 8, 9 et 10 de la *Violette*, p. 119-132.

La conjonction des amants suppose, bien entendu, des déterminations modales actualisantes et réalisantes de l'ordre du /vouloir faire/, du /pouvoir faire/ et du /faire/. Les interdits contraignant si pesamment le comportement de l'amant courtois sont bien loin d'avoir droit de cité dans ces divertissements où règne un parfum de liberté amoureuse. Ainsi, une dame qui s'est entichée du roi en personne, n'hésitera pas à manifester publiquement son attachement pour le souverain :

Une dame de Normandie,
Qui d'amors s'estoit enhardie,
Commenchié ot nouvelement.
Si amoit si tres durement,
Qu'ele ne savoit de li roi.
Si s'en faisoit assés plus cointe
De chou que elle estoit s'acointe. (v. 143-50)

(Une dame de Normandie, enhardie par l'amour, entonna une chanson. Elle aimait passionnément au point d'en perdre la maîtrise de sa personne. On disait que c'était le roi. Ce dernier se réjouissait de l'avoir pour amie intime.)

De même, dans ce monde idéalisé, mais qui dans le fond n'a rien à voir avec l'univers des trouvères, toutes les requêtes se trouvent suivies d'un passage à l'acte. Une dame demande au héros de chanter, une première fois, puis une seconde fois, et ce dernier, toujours, s'exécute volontiers :

« [...] Dame, volontiers ;
Ja de chou ne serai entiers,
Que je ne die vo plaisir,
Et de chou ne me voel taisir¹. » (v. 186-9)

Ainsi que nous avons pu le constater en d'autres occasions, l'absence d'interdit va même conduire Gérard de Nevers à outrepasser les règles les plus élémentaires de la *fin'amor* en clamant sa liaison avec une dame. Comme rendu confiant par les modalités déterminant sa relation avec son amie, l'inconscient n'hésite pas à une seconde à jouer cette relation lors d'un vulgaire pari. Une telle assurance manifestée par les uns et les autres à l'égard d'un /pouvoir conjointre/ permet d'identifier la configuration comme étant celle qui préfigure l'apparition de chants popularisants.

¹ Passage traduit p. 121.

2.3 Aspectualité itérative

Une fois encore les interprètes se succèdent à intervalles rapprochés donnant ainsi le sentiment d'un ressassement lyrique manifesté tout particulièrement dans les reprises narratives :

[refrain, v. 104]

Apriés cheli une canta [...]. (v. 105)

(Après celle-ci, une autre chanta [...].)

[refrain, v. 110-11]

Quant cele ot sa chançon finee,

Une puciele molt senee [...]

Ceste chançon a commenchie [...]. (v. 112-6)

(Une fois son chant achevé, une jeune fille fort avisée [...] commença cette chanson [...].)

[refrain, v. 134-5]

Li castelaine de Nïor [...]

Puis a dit ceste cançonnete [...]. (v. 136-9)

(La Châtelaine de Niort interpréta ensuite cette chanson.)

De même la fête donnée par le roi –

[u]n jour de pasques en avril (v. 79) -

laisse augurer, comme dans la *Rose*, d'une reprise annuelle.

Bref, la temporalité manifeste dans cet épisode une cyclicité qui n'a rien à voir avec la pérennité d'une attente sans issue possible pour les sujets. Par conséquent, l'aspect, à son tour, nous fait entrer de plain-pied dans une configuration propice à l'intercalation de rondeaux ou refrains.

2.4 Acteurs

Le moins que l'on puisse dire concernant les figures observables en ce début de récit, c'est que le « metteur en scène » n'a pas été avare en figurants. Ainsi, le texte abonde d'hyperboles soulignant la quantité exceptionnelle de participants :

Un jour de pasques en avril
Tint li rois court biele et gentil,
Manda les dus, manda les contes ;
Mais ne sai vous dire les contes,
Tant i ot, tant en i vint [...].
Puis ce di que Nöés fist l'arche
Ne fu cours ou tant eüst gens. (v. 79-89)

(Le jour de Pâques, en avril, le roi présida une noble et belle assemblée : il convoqua les ducs, les comtes, mais je ne saurai vous dire combien tant furent ceux qui répondirent présent. Jamais on ne vit cour si importante depuis le jour où Noé construisit son arche !)

Inutile d'insister plus longuement pour se rendre compte que Gerbert de Montreuil, sans être toutefois aussi sensible à cette esthétique de l'abondance caractérisant son précurseur, insère des chansons dans un espace rempli de figures /animé/, pré-requis indispensable à l'insertion popularisante.

Par conséquent, il serait tentant d'affirmer, au premier regard, que la *Violette* manifeste le même souci que la *Rose* quant aux conditions énonciatives préalables à l'insertion de tel ou tel genre. Pourtant, un élément perturbateur vient d'emblée rompre le modèle configuratif déduit antérieurement : au beau milieu de la chaîne de refrains, s'insère une chanson courtoise neutralisant le rapport configuration/genre. Comme cela fut souligné lors de notre examen des enchâssements dialectiques¹, Gérard, sur les instances du public, se met en effet à interpréter un chant courtois qui tranche sur la configuration A. On pourrait croire, cependant, à un écart ponctuel ne remettant pas en cause l'observation scrupuleuse, de la part de l'auteur de la *Violette*, des contraintes générées dans le roman par le registre inséré. Or, ainsi que nous allons pouvoir le vérifier maintenant, il n'en est rien : si la *Violette* et la *Rose* exploitent communément

un procédé nouveau dans le paysage littéraire médiéval, les deux textes laissent entrevoir, en dépit d'une séquence initiale identique, de profondes divergences dans le traitement de la jointure.

3 La priorité à l'interprétation et aux interprétants

Ce grain de sable glissé dans le mécanisme textuel stabilisé dans la *Rose* n'a rien d'anodin, les exemples de neutralisation configuration/genre étant dans ce roman si nombreux que nous sommes forcé d'admettre que la grille d'analyse déduite précédemment est parfaitement inopérante dans ce roman. Pour en avoir la certitude, nous commencerons par passer en revue des exemples illustrant une disjonction entre le genre et sa configuration d'accueil.

3.1 Neutralisation du rapport au profit du refrain

Le tableau qui suit consigne les différentes neutralisations configuratives rencontrées dans le roman. Dans la première colonne figurent les numéros de vers permettant de localiser la séquence narrative ; dans la seconde, le modèle de configuration (A ou B) ; dans la troisième, le numéro de l'insertion lyrique suivi des vers assurant sa localisation ; dans la quatrième, enfin, le genre lyrique de cette insertion.

¹ Cf. p. 115-149.

Ce récapitulatif montre avec évidence que c'est uniquement le genre courtois qui est affecté par la disjonction configurative. La seule pièce aristocratisante du roman à être intégrée dans une configuration A restera donc la chanson de Gérard entonnée à la cour du roi. Les autres neutralisations attestées dans le roman relient donc un chant popularisant à une configuration, propice chez Renart, à l'intercalation d'un chant aristocratisant. Développons quelques exemples consignés dans le tableau afin de montrer plus en détail dans quelle condition la configuration B peut prendre en charge

Séquence	Configuration	IL	Genre
v. 1687-2261	B	18, v. 2050-1	Refrain
v. 2956-3119	B	21, v. 3123-3125	Refrain
v. 2956-3119	B	22, v. 3141-2	Refrain
v. 3152-3367	B	24, v. 3331-2	Refrain
v. 3368-3594	B	25, v. 3450-2	Refrain
v. 3595-3668	B	27, v. 3665-6	Refrain
v. 4118-4173	B	28, v. 4172-3	Refrain
v. 4322-4415	B	30, v. 4334-5	Refrain
v. 4322-4415	B	31, v. 4409-10	Refrain
v. 4615-5069	B	35, v. 5068-9	Refrain

un refrain.

3.1.1 IL 24

Une jeune femme entreprenante - Aiglente - souhaite en savoir plus sur la vie que mène Gérard dont elle s'est éprise. Ce dernier s'invente une existence moralement peu flatteuse afin de détourner la jeune fille de ses pensées amoureuses : il se serait marié à une femme qu'il aurait volée au préalable, ce qui lui aurait fait connaître quelques démêlés avec la justice! Aiglente lui demande alors d'oublier ses déboires : qu'il lui interprète une chanson plutôt que de ressasser ses actes passés ! En homme courtois, Gérard choisit un refrain dont le message est sans ambiguïté :

*Je ne le voie mie chi
Cheli dont j'atenc ma joie. (v. 3331-2)*

*(Je ne la vois pas ici
celle dont j'attends ma joie.)*

L'espace se rétrécit aux dimensions d'une chambre (espace intime) laissant les deux interlocuteurs en tête à tête (acteurs -). Cela fait longtemps désormais que le héros n'a plus de nouvelles de son amie, Euriant (disjonction), pour laquelle il a entrepris des recherches qui n'en finissent plus (temps duratif). Alors que Renart n'aurait pas manqué ici d'intercaler une chanson courtoise, Gerbert de Montreuil, lui, choisit d'insérer un refrain.

Or, c'est le contenu du refrain qui prime ici avant toute chose et les connexions 'je' -> 'Gerart' et 'cheli' -> 'Euriant' sont évidentes pour le lecteur comme pour la fouguese séductrice. Les vers qui suivent font d'ailleurs office d'interprétant dialogique (assomption par défaut) assurant la connexion des acteurs lyriques en acteurs narratifs :

Aiglente la canchon entent,
D'ire et de maltalent s'estent,
Qu'ele cuida qu'il eüst dit
Ceste canchon pour escondit,
Aussi com n'eüst de li cure. (v. 3333-7)

(Aiglente écoute la chanson. Elle tomba de désespoir car elle comprit¹ qu'il chanta ce refrain pour l'éconduire en homme qui ne se souciait pas d'elle.)

¹ En dépit d'un tour classique en ancien français que constitue la proposition subjonctive introduite par le verbe virtualisant « cuidier » et appelant, de fait, une traduction du type « elle s'imagina qu'il chantât », l'*idée regardante*, pour reprendre la terminologie Guillaumienne, est bel et bien actualisante.

Par conséquent, il apparaît évident dans cet exemple que les échanges thématiques et dialectiques, rendus pertinents, qui plus est, par un interprétant dialogique, priment sur la corrélation associant une configuration et son genre.

3.1.2 IL 32

Au cours de sa quête entreprise pour retrouver Euriaut, Gérard, tout comme son équivalent Conrad dans la *Rose*, fait souvent l'expérience de la *remembrance*, si étroitement associée à l'art lyrique des trouvères. Ainsi, les vers narratifs précédant l'insertion 32 du roman indiquent :

Grant oirre son chemin aquelt
Par mi le bos, lors li souvint
D'Euriäut, et talens li vint
De renvoisier et de chanter ;
Lors commenche sans arester
si cler k'il fait tentir l'arbroie [...]. (v. 4472-7)

(Il poursuivit son long trajet parmi les bois. Le souvenir d'Euriaut s'imposa alors à lui et il eut envie de se réconforter en chanson. Il entonna alors d'une voix claire, retentissant dans toute la forêt [...].)

Ces quelques vers permettent de reconstruire aisément l'ossature de la configuration A : disjonction des sujets, modalité négative (présupposée par la perte de l'être aimé), aspectualité durative, acteur unique, constituent donc des repères sûrs, exigeant chez Renart une chanson courtoise. Or, encore une fois, c'est un refrain qui s'intègre dans la configuration B :

*Volentiers verroie
Cui je sui amis ;
Diex m'i maint a joie ! (v. 4478-80)*

*(Je verrai conformément à mes désirs
celle que j'aime;
que Dieu m'y conduise avec joie !)*

3.1.3 IL 35

Plus d'un demi millier de vers plus loin, l'insertion 35 nous offre un exemple de même facture : Gérard ne daignant pas répondre aux appels lyriques d'une autre jeune femme éprise de lui, poursuit sa route et interprète un refrain, inspiré à la fois par la chanson que lui adresse cette nouvelle admiratrice et par le souvenir d'Euriaut :

D'Euriāut li membre et souvient ;
De chanter volentés li vient
Pour la chançon que la puciele
Avoit canté, qui molt fu biele.
Lors cante haut, seri, et cler [...]. (v. 5068-9)

(Le souvenir d'Euriaut s'impose à lui ; inspiré par la chanson de la très belle jeune fille, l'envie lui prend de chanter. Il entonne alors d'une voix haute, pure et limpide [...].)

S'ensuit un refrain sans équivoque pour la jeune fille amoureuse :

*Or aroie amouretes
Se voloie demorer* (v. 5068-9)

*(J'aurais une amourette
si je voulais rester.)*

Encore une fois, le chevalier erre à travers bois à la recherche de son amie dont il s'est brutalement séparé mais c'est un refrain qu'il choisit d'interpréter dont le contenu est un message envoyé directement à l'intention de la *puciele*.

Le problème peut donc, selon notre point de vue, être exposé en ces termes : le genre popularisant apparaît ici dans un contexte discursif propice, chez Renart, à l'insertion d'un genre aristocratisant, et on passe à un autre genre sans commuter les formes énonciatives. Ainsi, dans la *Violette*, le refrain se satisfait de l'une ou l'autre des configurations, au détriment de l'insertion courtoise. En outre, dans tous les exemples observés plus en détail, il apparaît une constante : le contenu du refrain fait état de relations évidentes avec le contenu du récit, les octosyllabes narratifs adjacents consignant dès que possible les interprétants permettant d'appuyer ces mêmes relations. Cela ne signifie pas pour autant que les échanges sémantiques soient absents de la *Rose* (nous n'avons cessé de prouver le contraire), mais les interactions se produisent dans un cadre énonciatif qui se plie au genre inséré, tandis que Gerbert de Montreuil, de son

côté, est seulement préoccupé par la construction des isotopies, comme l'atteste la présence des nombreux interprétants mentionnés dans les vers narratifs contigus au poème.

La neutralisation du rapport configuration/genre au profit du refrain n'est pas le seul signe témoignant de la désaffection de l'auteur pour la multi-corrélation énonciative employée chez son confrère. On observe, en effet, à plusieurs reprises dans la *Violette*, un délitement des configurations qui semblent, dès lors, s'affranchir des contraintes étudiées jusqu'ici.

3.2 Déconstruction des configurations

Tandis que, dans la *Rose*, nous avons pu observer une cohésion des configurations d'un bout à l'autre du texte, force est de constater dans la *Violette* une déstabilisation du système qui implique une sorte de prise de distance de l'énoncé vis-à-vis de l'énonciation. Comparons par exemple les deux strophes courtoises successives intercalées respectivement en onzième et douzième positions dans le texte.

3.2.1 IL11

Après avoir pris le pari qu'il parviendrait à séduire l'amie de Gérard avant une semaine, l'infâme Lisiart voyage à Nevers où il entend, en arrivant, Euriaut entonner une chanson occitane depuis le sommet d'une tour :

Et ma damoisele Orïaus
Fu en haut a la tour montee,
A la feniestre est akeutee ;
Si a entendu des oysiaus
Les cans dous et plaisans et biaux.
Lors li souvint de son ami,
Dont souspire et plaint et gemi.
Apriés, quant elle a souspiré,
L'a un poi amours aspiré
A chanter, si com jou devin,
Un vier d'un boin son poitevin

Dont il li estoit pris talens [...]. (v. 312-23)

[Chanson courtoise, v. 324-9]

(Mademoiselle Euriaut, au sommet de la tour, était accoudée à la fenêtre ; elle entendit les gazouillis des oiseaux qui étaient doux, agréables et harmonieux. Il lui vint alors à l'esprit l'image de son ami dont elle se languit en se plaignant de son absence. Après ces soupirs, Amour lui inspira, ainsi que je l'imagine, une chanson à la mélodie poitevine qu'elle chanta de bon cœur [...].)

Ne tergiversons pas, la plupart des ingrédients indispensables à la construction de la configuration B sont réunis (temps duratif, acteurs absents, disjonction), et c'est effectivement une chanson courtoise qui s'ensuit. Nous sommes donc en présence d'une configuration fermement structurée, et, qui plus est, corrélée dans les règles avec le registre inséré.

3.2.2 IL 12

Après que Lisiart eut fait de feintes avances à la jeune fille, celle-ci éconduit l'imposteur et interprète une chanson courtoise¹ afin de refroidir définitivement ses ardeurs.

Gagné par la mauvaise foi du chercheur qui tient à ce que les phénomènes observés s'emboîtent coûte que coûte dans ses grilles d'analyse, nous pourrions prétendre retrouver ici des aspects de la configuration A justifiant l'insertion d'une nouvelle chanson courtoise (v. 441-9). Certes, Euriaut n'est pas avec son ami Gérard, mais tous les autres critères énonciatifs sont absents. Seul compte le signifié lyrique qui permet à la jeune fille de se défaire de l'importun sans enfreindre des codes de bonne conduite car la chanson, comme nous l'avons déjà l'expliqué, établit des connexions entre acteurs lyrico-narratifs, rendues pertinentes, de surcroît, par la présence d'un interprétant circonstant consigné dans les vers pré-lyriques².

Finalement, seule importe ici la relation des contenus, le genre lyrique n'étant plus subordonné à une codification inhérente au registre inséré. La priorité accordée à

¹ Citée, accompagnée de ses vers pré-lyriques, et traduite, p. 202-203.

² Cf. p. 202-204.

l'interprétation et aux interprétants peut donc signaler l'abandon d'une structure particulière pour accueillir le texte inséré. Autrement dit, la prééminence est accordée aux isotopies, quitte, dans ce roman, à disloquer l'armature propice à l'insertion d'un genre lyrique.

4.1.2.2 SYNTHÈSE ET BILAN

La *Violette* a certes un parfum de *Rose*, le premier ayant repris au second son principal motif, la gageure, ainsi que, bien évidemment, le procédé de l'insertion lyrique. D'autre part, la séquence d'ouverture des deux romans est par bien des aspects identique. Cependant, la comparaison de ces premiers épisodes nous a permis de considérer une divergence significative : tandis que la jointure est soumise dans la *Rose* à des impératifs énonciatifs en relation avec le genre inséré, l'irruption, dans la *Violette*, d'une chanson courtoise dans un contexte popularisant fait douter de la systématisation de l'homologie déduite de l'investigation précédente. En outre, l'enquête étendue au roman entier nous a assuré que la neutralisation du rapport configuration/genre ne se limite pas à la scène initiale. Deux types de subversion sont alors apparus.

Premièrement, un contexte que l'on pourrait juger propice à l'intégration d'un chant aristocratisant, du moins dans le roman de Jean Renart, peut désormais être sanctionné par l'insertion d'un refrain. Ainsi avons-nous pu noter à plusieurs reprises qu'une configuration B pouvait fort bien s'accommoder d'un tel genre.

Deuxièmement, nous assistons avec la *Violette* à un démantèlement des configurations, de sorte qu'un chant aristocratisant pourra apparaître dans des configurations multiples et non figées.

On peut dès lors se demander pour quelles raisons le renversement des règles énonciatives présidant à l'insertion d'un genre joue systématiquement en faveur du refrain. Il n'y a là, selon nous, rien de très mystérieux : les prescriptions énonciatives sont tout simplement beaucoup plus contraignantes dans le cas du refrain que dans le cas de la chanson d'amour car elles sont cautionnées par une réalité extradiscursive. Les

rondeaux et refrains de ces deux romans s'insèrent en effet dans un cadre narratif reflétant une pratique sociale et des données historiques : les divertissements médiévaux se trouvaient bel bien agrémentés de chansons à danser¹. Ces chants popularisants apparaissaient donc pour les romanciers indissociables d'une pratique bien réelle qu'ils ne manquèrent pas de décrire dans leur texte.

Le cadre énonciatif de la chanson de trouvère est en revanche une vue de l'esprit : la disjonction fondamentale entre le *je* autoréférentiel de la lyrique d'oïl et cette *domina*, tout aussi désindividualisée, ne reflète pas une expérience extra-littéraire. En d'autres termes, le poème courtois ne naît pas d'une énonciation disposant de repères manifestés dans le monde sensible, il témoigne seulement des aspirations d'un homme à s'introduire dans le cercle fermé des trouvères. Or, ce cadre purement fictif se trouve actualisé dans la *Rose* qui feint de retrouver les circonstances anecdotiques de la composition courtoise.

Ainsi, si des contingences « réalistes » pèsent sur la relation entre la configuration A et le refrain, le cadre énonciatif de la chanson courtoise n'est absolument pas subordonné à des conventions sociales. D'un côté, Jean Renart *fait comme si* le chant courtois était inspiré d'événements tangibles qu'il lui faut restituer, d'un autre côté, Gerbert de Montreuil se contente d'accorder des contenus sans donner corps à des circonstances fictives.

Les ressemblances apparentes entre ces deux romans camouflent donc en réalité deux usages bien différents de l'insertion lyrique. Alors que pour Renart il est important de respecter le rapport entre le genre inséré et la narration, Gerbert de Montreuil, lui, se donne pour tâche, avant tout, de faire coïncider le sens de la chanson insérée avec ce qui est dit autour d'elle, quelle que soit son appartenance registrale. Le fait que la séquence d'ouverture de la *Violette* contienne autant d'interprétants dialectiques (une *puciele* chante le refrain *Ja ne mi mariërai*²), absents de l'épisode initial de la *Rose*, est du reste un signe qui ne trompe pas.

¹ Voir l'analyse du genre *refrain* p. 228-233.

² Voir notre analyse des interprétants dialectiques p. 115-149.

À présent que ces deux romans ont été distingués sous l'aspect d'un rapport configuration/genre, il nous reste à examiner la totalité du corpus afin de cataloguer chaque texte dans une catégorie ou dans l'autre.

4.1.2.3 LES CONTRAINTES ENONCIATIVES DANS LE CORPUS

Le jeu littéraire consistant à recréer des conditions régulant l'apparition d'un genre aura-t-il été suivi par les successeurs de Jean Renart ? Ou bien les autres romanciers se seront-ils contentés d'insérer des pièces sans s'embarrasser des prescriptions inhérentes aux communications d'un genre, fussent-elle fictives dans le cas du grand chant courtois ?

Afin d'embrasser la totalité du corpus sous le même regard analytique, nous dresserons une typologie qui discrimine les différents rapports configuration/genre rencontrés dans les textes. Au terme de cet examen global, nous devons être capables de séparer les oeuvres qui reflètent une attention portée aux contraintes contextuelles conditionnées par le genre inséré, de celles qui ne s'encombrent pas de tels *impedimenta*.

$$I (A : popularisant) :: (B : aristocratisant)$$

Compte tenu de l'alternance registrale prévalant dans le modèle délivré par la *Rose*, et associé à des configurations canoniques antagonistes, on pourrait être porté à croire que seuls les romans insérant des chants aristocratisants et popularisants doivent apparaître dans cette typologie. Or, aussi contre-intuitif que cela puisse paraître de prime abord, plusieurs textes de notre corpus pourvus d'un seul type d'insertions sont tout aussi bien concernés. Nous scinderons donc cette première catégorie en deux

ensembles distincts : l'un sera constitué d'un roman – *Le Châtelain de Coucy* - qui privilégie l'alternance de chants popularisants et aristocratisants, l'autre comprendra des textes qui intercalent exclusivement un seul genre lyrique.

1.1 Insertions poly-génériques

Dans le *Châtelain de Coucy*, nous trouvons, sur un total de dix insertions, six chansons courtoises, trois rondeaux et un virelai. Compte tenu de la parenté de ce roman avec les *vidas* des troubadours¹, on ne sera pas surpris de constater que Jakemes, à l'instar de Renart, se plaît à recréer la configuration littéraire favorable à l'apparition du chant courtois. Les rondeaux, quant à eux, sont assignés à une place précise et ne débordent jamais de leur cadre pour migrer, comme c'est souvent le cas avec la *Violette*, dans la configuration B. Illustrons l'alternance du rapport configuration/genre que nous connaissons bien désormais en prenant un exemple pour les deux principaux genres insérés.

1.1.1 A : popularisant...

Résumons tout d'abord le contexte d'apparition des rondeaux 5 et 6 afin de consigner la première partie de l'homologie appelée à être complétée plus tard : après plusieurs rebondissements, Renaut et sa dame finissent par se voir régulièrement au château du seigneur de Fayel. Un jour d'été, ils se trouvent réunis, à l'occasion d'une grande fête donnée à Vermendois, en compagnie de nombreux invités. Au cours du repas, une dame, follement éprise de Renaut, surprend les deux amants en train d'échanger un regard fugace mais passionné. De plus, le profond soupir que pousse le châtelain à la suite de ce commerce muet ne fait que confirmer ses soupçons. Celle-ci se

¹ Cf. p. 221-212.

met alors à entonner un rondeau repris par les convives avant que la dame de Fayel, un peu plus tard, lance la carole en entonnant un deuxième rondeau.

Nous retrouvons dans cet épisode les quatre ingrédients principaux qui composent l'ossature de la configuration A.

1. Conjonction :

Nouvelle présentation d'un univers éminemment conjonctif :

[...] Dont s'asissent tout au mangier,
Meslet, dames et cevalier. (v. 3775-6)

(« [...] et tous, pêle-mêle, dames et chevaliers, prirent place à table¹. »)

Ma dame de Faiiel s'esmut
Et d'entre les rens se leva,
Et prist entour soi, ca et la,
Par les mains, dames, et chevaliers [...] (v. 3851-4)

(« Madame de Fayel se leva et quitta sa place, saisissant par la main autour d'elle, ça et là, dames et chevaliers pour danser [...] ¹. »)

Tout faisoient grant ciere et lie,
Mains amans parla a s'amie ;

(« Tout le monde faisait très joyeux visage, et plus d'un amant s'entretint avec son amie². »)

2. Modalités actualisantes :

Le couple principal se retrouve à la fête, échange des regards, évacuant ainsi tout interdit pesant sur leur relation adultère. Les obstacles qu'il leur a fallu surmonter semblent à présent loin derrière eux.

¹ Petit & Suard, *op. cit.*, p. 83.

3. Aspectualité itérative :

De nouveau les chants s'enchaînent. Bien que seulement deux d'entre eux soient consignés, les propos de l'auteur soulignent parfaitement le ressassement lyrique inhérent à la configuration A :

Quant ot dit ceste chançon chi,
Si recommenca a canter
Une autre dame, haut et cler,
Une autre cançon, de cœur gai.
Dire ne compter ne vous sai
Les cancons que on y canta [...]. (v. 3866-70)

(« Après cette chanson, une autre dame se mit à chanter, haut et clair, une autre chanson, d'un cœur gai. Je ne saurais citer ni énumérer les chansons que l'on chanta [...] ³. »)

Encore une fois la répétition s'illustre par le recommencement perpétuel des divertissements pendant plusieurs jours :

Trois jours dura entirement
La fieste ensi en teil deduit [...] (v. 3875-6)

(« La fête dura trois jours entiers dans de tels divertissements ⁴. »)

4. Acteurs +

Les figures //animé//abondent :

Tant qu'il avint a un esté
Qu'en Vermendois ot assamblé
A une fieste moult de gens
En un lieu qui fu biaux et gens.
Dames y ot et cevaliers
Et pucielles et ecuiyers. (v. 3749-54)

1 *Ibid.*, p. 85.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 85.

4 *Ibid.*

(« Il arriva un été qu'en Vermandois, pour une fête, se réunît une assemblée nombreuse dans un endroit agréable et charmant. Il y avait là dames, chevaliers, jeunes filles et écuyers¹. »)

Les figures //inanimé// sont également nombreuses :

Mout y ot diviers instrumens
De cors, de timbres, de tambours [...] (v. 3885-6)

(« On y entendit divers instruments de musique : cors, tambourins et tambours². »)

Jakemes reconstruit donc l'entour du rondeau, figuré par des festivités médiévales stéréotypées, corrélant ainsi étroitement le chant popularisant avec ses conditions d'apparition spécifiques.

1.1.2 ... B : chant aristocratisant

L'objectif de Jakemes est de circonstancier les chansons lyriques qu'il insère afin de les faire passer pour l'expression spontanée d'événements vécus. À l'instar de la *Rose* – et non de la *Violette* – la commutation des configurations entraîne en toute logique la commutation des genres. Ainsi, la quatrième chanson courtoise, par exemple, s'insère dans un contexte nettement moins joyeux que celui qui vient d'être décrit.

Décidé à retrouver en secret celle qu'il aime, Renaut se rend au château de Fayel, de nuit, et sous une pluie battante. Malgré une longue attente entrecoupée des lamentations de l'amant, l'*huisset* restera fermé. À l'aube, le châtelain décide de quitter les lieux en se consolant à l'idée que le mutisme de la dame aura été provoqué par la présence imprévue de son mari. Or, il rencontre par hasard sur le chemin du retour le seigneur de Fayel qui rentre également chez lui. Comprenant alors que sa dame ne daigna tout simplement pas lui ouvrir l'accès, le châtelain compose une nouvelle chanson inspirée de son expérience malheureuse de la *fin'amor*.

La narration, se pliant à l'insertion d'un genre aristocratisant, est de nouveau soumise à un renversement configuratif pouvant être détaillé comme suit.

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 85.

1. Disjonction

La disjonction des sujets est, par conséquent, le fait de la dame de Fayel qui agit conformément à ses avatars lyriques :

Dist la dame : « Ce ne vaut rien,
En ceste nuit n'i enterra [...] (v. 2467-8)

(« Rien à faire, il n'entrera pas ici cette nuit !¹ »)

Le rempart que lui oppose la dame de Fayel est du reste figuré par la porte infranchissable qui apparaît ici comme une personnification de l'inflexible suzeraine :

« [...] Au mains sera cis wis baisiés,
Car par aventure a le fois
L'a atouchié de ses biaux dois. »
Lors a l'uis baisiet doucement
Et soi froté estroitement [...]. (v. 2487-91)

(« “Au moins cette porte recevra mes baisers, car elle a pu la toucher de ses beaux doigts. “ Alors il couvre la porte de tendres baisers en se serrant étroitement contre elle [...]”². »)

2. Modalités virtualisantes

Les désirs du Chastelain se heurtent bien évidemment à l'impossible, ce qui explique la plainte ininterrompue du malheureux soupirant :

Moult l'a bien oÿ dolouser,
Souspirer et plaindre souvent,
Et a le fois aucun entent
Des regrés que pour li faisoit [...] (v. 2339-42)

(« Elle l'a entendu gémir, pousser souvent soupirs et plaintes, et surprend parfois certaines des lamentations dont elle est la cause [...]”³. »)

¹ *Ibid.*, p.63.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 62.

3. Aspectualité durative

Le temps prend part aux tourments, la veillée nocturne semblant s'éterniser :

Illuec fu il si longement
Que c'estoit sour l'ajournement,
Et le couvint d'illuec sevrer,
Car plus n'i osa demourer. (v. 2494-7)

(« Il reste si longtemps en cet endroit que le lever du jour approche et qu'il lui faut quitter les lieux où il n'ose plus s'attarder¹. »)

4. Acteurs -

Ce passage se caractérise enfin par une raréfaction actorielle : le sujet narratif tente de conjoindre *incognito* son objet.

Le genre courtois creuse donc dans le texte environnant les soubassements discursifs supportant son insertion. Toutes les autres chansons du genre s'intègrent dans ce type de configuration², justifiant ainsi que l'on rapproche, du point de vue des prémisses de l'insertion, le *Châtelain de Coucy* de la *Rose*, soit :

A : chant popularisant :: B : chant aristocratisant.

1.2 Insertions « mono-génériques »

Plusieurs romans de notre corpus, bien qu'insérant un seul type de poèmes, révèlent la même attention portée à l'adéquation entre énoncé et énonciation. Deux d'entre eux intercalent de nombreux refrains – le *Tournoi de Chauvency* et la *Court d'Amour* –, le troisième – *Sone de Nansay* – ne compte en tout et pour tout que deux insertions de ce type sur les dizaines de milliers de vers qui le composent, le quatrième -

¹ *Ibid.*, p. 63.

² Voir les épisodes narratifs englobant les différentes insertions courtoises du roman : v. 287-807 (IL 1, v. 362-406) ; v. 808-2397 (IL 2, v. 816-55) ; v. 2398-3748 (IL 4, v. 2591-614) ; v. 5934-6681 (IL 7, v. 5952-991) ; v. 6862-7163 (IL 8, v. 7005-11) ; v. 7164-7397 (IL 9, v. 7347-97).

la *Châtelaine de Vergy* – intercale une seule insertion lyrique, la seule, dans cet ensemble, à relever du grand chant courtois. Autant dire que, pour ces deux derniers cas, la quantité d’occurrences observables reste en dessous du seuil d’expressivité indispensable à toute déduction scientifique rigoureuse.

Dans les trois premiers romans, et plus spécifiquement dans le *Tournoi de Chauvency* et la *Court de Paradis*, l’homologation rapport /genre se réduit, en raison de la présence exclusive de refrains, à une simple corrélation liant un genre à sa configuration spécifique :

A : chant popularisant.

En revanche, l’unique citation courtoise du quatrième roman laisse ses empreintes aristocratisantes dans le texte en amont, soit:

B : chant aristocratisant.

1.2.1 A : chant popularisant

Posons le problème en ces termes : que serait un roman qui, bien qu’attaché aux corrélations manifestées dans la *Rose* et le *Châtelain de Coucy*, serait seulement entrecoupé d’une longue série de refrains ? La réponse nous est donnée par le *Tournoi de Chauvency* et la *Court de Paradis*, qui constituent une sorte d’amplification de la configuration A. D’autre part, bien que *Sone de Nansay* ne se limite pas à une succession de configuration A, ses refrains courtois s’intercalent dans une énonciation canoniquement associée au genre popularisant.

1.2.1.1 Tournoi de Chauvency

Le texte de Jacques Bretel, relate, comme l'indique son titre, les fêtes organisées à Chauvency par Louis de Looz, comte de Chiny, à l'occasion d'un tournoi étalé sur plusieurs jours, et auquel assiste toute l'aristocratie des environs. La démonstration pourrait se satisfaire de ce bref résumé : l'énonciation globale du roman relève de la configuration A, interdisant, de fait, la mention d'un seul chant aristocratisant. Voyons à présent dans les détails les motifs développés dans cette singulière narration figurant la structure profonde d'une configuration semblable à celle qui ouvre la *Rose*. Bien que, comme on peut s'en douter, les exemples soient particulièrement nombreux dans l'ensemble du texte, nous illustrerons nos propos en mentionnant, lorsque cela sera nécessaire, un extrait narratif unique.

1. Conjonction

Non seulement le tournoi sert de point de ralliement à toute la noblesse des environs, mais surtout la rencontre des deux sexes n'est contrariée par aucune espèce de censure propre à la *fin'amor*. Chaque journée de joute se conclut ainsi par des danses au château, prétextes à des rapprochements totalement désinhibés :

Et en chastel ou il entendent
De chanter, de dancier s'estendent
Et font mervoilles de lor cors [...].
Et en milieu dance a vïele,
Chevaliers contre damoiselles
Et dames contre bachelier [...] (v. 2399-405)

[refrains 11, v. 2454 ; 12, v. 2462 ; 13, v. 2478, etc.]

(Dans le château, chacun est désireux de chanter et chacun se déploie dans la carole faisant montre de capacités extraordinaires [...]. Au milieu de la salle, dansent, sur un air de vielle, chevaliers et jeunes femmes, dames et jeunes hommes.)

2. Modalités actualisantes

Dans cette ambiance euphorique, les désirs des uns rencontrent l'assentiment des autres. Les relations se nouent avec une facilité qui nous fait entrer dans un univers discursif où le /vouloir faire/ se dissout rapidement dans sa réalisation :

Atant quatre chevalier saillent,
Qui de prier mout se travaillent
Et dient : « Douce dame franche [...] »
Vos proient tuit cil chevalier
Que tant vos voilliéz travillier,
Pour l'amor Dieu, que vos faciéz
Le chapelet, et eslisiéz
A vostre gré qui bon sera
Et encontre vos le fera. »
Celle qui mout iere cortoise
En riant dist : « Li cuers m'envoie
Pour faire quanque bon vos iert,
Ne autre essoigne je n'i quier. » (v. 4193-208)

[refrains 24, v. 4220 ; 25, v. 4233-4 ; 26, v. 4235-6, etc.]

(Quatre chevaliers bondirent en avant, et demandèrent en s'ingéniant à trouver les termes les plus appropriés : « Chère et noble dame, tous ces chevaliers vous prient de bien vouloir accepter, pour l'amour du ciel, d'exécuter le *jeu du chapelet*, et de choisir, selon vos désirs, celui qui sera digne de se joindre à vous. La dame, qui avait des manières fort civiles, répondit en souriant : « Je me réjouis de faire tout ce qu'il vous plaira sans attendre plus longtemps. »)

3. Aspectualité itérative

Le récit donne l'image d'une redite d'un même épisode débuté le lundi et s'achevant le vendredi avec la fin de ce tournoi. Inlassablement, le programme se répète à l'identique jour après jour : la journée, on joute ; le soir, on chante et danse. Les actions de la veille sont donc reprises le lendemain, et les refrains s'enchaînent dans des circonstances similaires.

4. Acteurs +

Le début du roman est consacré à l'énumération des participants, autant de personnages historiques dont l'auteur se plaît à dresser une liste couvrant deux cents vers (v. 44-244). Pour résumer,

[...] qui a Chauvenci venroit
A ceste Saint-Rémi tout droit,
La pouroit asséz genz trover [...]

(Celui qui se rendrait à Chauvency en ce seul jour de la Saint-Rémi pourrait trouver quantité de gens.)

Dans ce *Tournoi de Chauvency*, qui développe la configuration A jusqu'à chaque extrémité du texte, nulle trace donc de chanson courtoise ! Ainsi, l'énoncé inséré se trouve en parfaite adéquation avec la configuration A.

1.2.1.2 Court de Paradis

Ayant déjà eu longuement affaire à ce roman dans le cadre d'une étude portant sur les interprétants dialectiques¹, nous ne jugeons pas nécessaire de nous attarder sur l'examen de l'entour narratif préfigurant l'intercalation d'un genre popularisant. À l'instar du roman de Jaques Bretel, la *Court de Paradis* constitue une amplification de la configuration A préfigurant les dix-huit refrains qui y sont insérés. Rappelons en effet que tout le personnel de la liturgie (acteurs +) se retrouve à la fête donnée par Dieu où règne un amour //sacré//, sans entraves (syntaxe conjonctive et modalités actualisantes), et loué par moult refrains s'enchaînant sur un rythme – si l'on nous permet l'expression – endiablé (aspectualité itérative).

Nous n'hésitons donc pas à ranger la *Court de Paradis* dans la catégorie des œuvres qui, tout en ne développant pas la configuration B, illustrent la solidarisation de l'énoncé et de son énonciation.

La configuration A, limitée dans la *Rose* et le *Châtelain de Coucy* à certains épisodes narratifs, se trouve ainsi, dans le cas de ces deux textes, étendue à la totalité

¹ Cf. p. 224-260.

des octosyllabes narratifs qui intègrent exclusivement des chants popularisants. Bien qu'amputé d'une de ses corrélations, le rapport configuration/genre est toutefois respecté.

1.2.1.3 Sone de Nansay

Comme nous le disions un peu plus haut, *Sone de Nansay* reste un cas à part en raison de sa très faible densité de vers lyriques : un refrain et un rondeau seulement intègrent ce texte qui semble sans fin (21 324 vers¹), et sont regroupés à la moitié du roman (v. 10396-98 et v. 10921-28). Nous ne serions pas surpris d'apprendre un jour - peut-être lorsque la partie manquante du manuscrit aura été retrouvée - que l'intention première de l'auteur ait été de leur assigner la fonction d'une sorte de réveil phatique ! Quoi qu'il en soit, si le procédé de l'insertion dans ce roman n'est pas exploité de manière assez significative pour pouvoir faire l'objet d'une étude portant exclusivement sur lui, nous pouvons noter, une fois de plus, que les chants popularisants intègrent une séquence narrative bâtie autour des constituants de la configuration A.

Le protagoniste de l'histoire, Sone de Nansay, est épris d'une fière créature, Yde, qui a plusieurs fois repoussé ses avances. Afin de s'attirer les faveurs de celle qu'il aime, le jeune homme décide alors de partir à l'aventure prouver sa valeur comme écuyer puis chevalier. Ses exploits guerriers lui forgent une renommée dans plusieurs pays, lui rapportant ainsi la considération de ses pairs et l'amour de jeunes femmes de haut rang prêtes à tout sacrifier pour lui. Un jour, la comtesse de Champagne, espérant trouver l'occasion de réunir Sone et Yde, organise un tournoi où sont invités les deux jeunes gens. Après une première journée de joute au cours de laquelle Sone a, bien entendu, terrassé tous ses adversaires, l'entremetteuse prend Sone et Yde par la main et entonne un refrain de carole.

Le lendemain, le tournoi reprend. Yde est enfin sensible à l'amour que lui porte le valeureux chevalier (ce dernier, en revanche, donne des signes de lassitude). Elle décide alors de lui remettre, accompagnant son geste d'un rondeau, les cinq lances que les dames réservent à leur chevalier.

Le tournoi sert de cadre à la réunion de Sone et Yde, les jours se répètent à l'identique et les figures remplissent le contexte spatial. Nous sommes en pays familier : les chants popularisants, aussi rares soient-ils, restent connectés, dans *Sone de Nansay*, à un contexte d'accueil construit autour des définissants de la configuration A.

1.2.2 B : chant aristocratisant

La *Châtelaine de Vergy* se singularise, par rapport à l'ensemble du corpus, pour trois raisons : *primo*, il s'agit du seul texte incorporant uniquement le genre aristocratisant ; *secundo*, une strophe unique est insérée dans la trame de ce petit conte de 948 vers ; *tertio*, le fragment lyrique n'est pas chanté par le protagoniste, mais simplement cité par l'auteur qui compare l'expérience du chevalier à celle du Châtelain de Couci (le personnage historique), rendant ici une sorte d'hommage au poète².

Cette petite merveille de la littérature médiévale conduite à la manière d'une tragédie développe le thème de l'amour calomnié cher aux troubadours et trouvères. Un chevalier, proche du duc de Bourgogne, tombe amoureux de la dame de Vergy qui lui impose de ne pas divulguer leur relation. De son côté, la duchesse de Bourgogne n'ayant pas obtenu les faveurs du chevalier dont elle est éprise, simule auprès de son mari la déception qu'elle aurait éprouvée à la suite des avances inconsidérées du jeune homme. Le duc convoque alors son vassal : ce dernier nie et, pour prouver sa bonne foi, se trouve dans l'obligation de révéler un secret sous peine d'être sanctionné par un exil qui serait synonyme de rupture pour les deux amants. À la Pentecôte, en présence des dames, la duchesse fait une allusion mesquine au sujet de la relation dont elle aurait voulu être la bénéficiaire. Publiquement humiliée, se considérant trahie par son amoureux, la chatelaine de Vergy se perce le cœur, suivi de près du jeune homme. Comprendant enfin les manigances de sa femme, le duc abat celle-ci d'un coup d'épée.

L'unique chanson courtoise s'intercale, au moment où le duc presse son homme de confiance de s'expliquer, dans un certain contexte critique dont nous allons parler

1 Sans compter environ 2400 vers disparus à la suite de la perte du treizième cahier.

2 « Si est en tel point autressi / com li chastelains de Couci, / qui au cuer n'avoit s'amor non, / dist en un vers d'une chançon [...]. »(v. 2914) (Le chevalier est dans une situation comparable à celle du Châtelain de Couci, dont le cœur était tout entier rempli d'amour, et qui dit dans la strophe de l'une de ses chansons [...].)

sous peu¹. Les vers encadrant la citation suivent le mouvement inauguré par Jean Renart avec cependant quelques changements, notamment en ce qui concerne la syntaxe narrative : les sujets sont bien conjoints dans cet épisode bien que leur relation soit tenue secrète, mais la menace disjonctive plane au-dessus des amants. La séparation semble même inévitable eu égard à un dilemme que l'on qualifierait volontiers de « cornélien » si la chronologie nous y autorisait. Ainsi, soit l'amant révèle sa relation secrète : il échappe à l'exil mais trahit sa parole et encourt le risque de perdre son amie ; soit il garde le secret : incapable de réfuter les accusations de la duchesse, il se fait chasser du royaume par son suzerain, et est assuré de ne plus jamais revoir la dame de Vergy. Bref, dans les deux cas, le chevalier est perdant ce qui explique pourquoi il considère la rupture comme la seule issue possible :

[...] quar, s'il dit la vérité pure,
 qu'il dira s'il ne parjure,
 a mort se tient, s'il mesfet tant
 qu'il trespasse le couvenant
 qu'a sa dame et a s'amie a,
 qu'il est seürs qu'il la perdra
 s'ele s'en puet apercevoir ;
 et s'il ne dit au duc le voir,
 parjurés est et foimentie,
 et pert le païs et s'amie [...]. (v.271-80)

([...] car s'il dit toute la vérité – il lui faudra la dire pour ne pas se parjurer - il court à sa perte, puisque qu'ainsi il commet la faute de violer l'accord dont il a convenu avec sa dame et compagne. Si elle vient à l'apprendre, il est sûr de la perdre ; s'il refuse de confier son secret au duc, il se rend coupable de parjure et perd à la fois son pays et son amie [...].)

Malgré la réunion initiale des sujets, la syntaxe narrative promet bel et bien d'être disjonctive et c'est donc une citation courtoise qui s'ensuit conformément à la norme observée par Renart et Jakemes. Ajoutons également que les modalités sont affectées par cet événement privant le chevalier de ses capacités modales, relatives au savoir² et au pouvoir³, au point qu'il se trouve plongé dans une *pensée* élargissant les

1 Cf. p. 456-457.

2 Par exemple : « [I]i chevaliers en tele angoisse ne set se le voir li connoisse, ou il mente et lest le païs [...]. » (v. 303-5) (Le chevalier est dans une telle détresse qu'il ne sait s'il doit lui révéler la vérité ou mentir et ainsi abandonner le pays.).

3 Par exemple : « comment porra sanz li durer. » (v. 290) (comment pourra-t-il survivre sans elle ?)

dimensions extéroceptives de l'instant ponctuel à celles d'une interoceptivité sans fin¹. Ainsi, résume le chevalier avec lucidité :

« Je ne sai que je doie dire
ne que je puisse devenir [...]. » (v. 324-5)

(« Je ne sais que dire ni ce que je vais devenir. »)

Enfin, la strophe du *Châtelain de Couci* s'insère dans le cadre intime d'une confrontation entre un suzerain et son vassal qui n'oppose au genre aristocratisant nul contre-argument actoriel, le texte insistant sur le caractère privé de cette audition :

Maintenant l'a a reson mis
seul a seul, ne furent qu'eus deus [...] (v. 154-55)

(Il lui adressa aussitôt la parole d'homme à homme sans nulle autre compagnie qu'eux deux.)

Par conséquent, malgré une syntaxe narrative dont l'adéquation ne semble pas répondre, de prime abord, aux exigences du registre inséré, la situation énonciative reprend bien les codes inspirés du grand chant courtois : la relation décrite est, tout bien pesée, potentiellement disjonctive, et l'introversion du sujet frappé d'impuissance fait état de modalités appropriées à la configuration B. La seule citation de la *Châtelaine de Vergy*, bien que n'étant pas assumée directement par le protagoniste, dispense donc dans la narration encadrante les signaux préméditant l'insertion d'un genre aristocratisant.

Ainsi se clôt un premier ensemble typologique, constitué de cinq romans de notre corpus, nous ayant conduit à envisager une nouvelle scission.

Tout d'abord, le *Châtelain de Couci* est, du point de vue du rapport configuration/genre, le digne héritier de la *Rose*. Comme dans le roman de Jean Renart, les insertions courtoises surviennent à des occasions qui semblent ne pouvoir se satisfaire d'un autre genre lyrique. Une fois encore, Jakemes se plie à un jeu littéraire

¹ L'abondance du verbe *penser* et de son dérivé adjectival *pensi* est de ce point de vue significative : voir les v. 233,

qui consiste à créer un contexte pour un genre qui, dans son état originel, reste suspendu hors du temps et de l'espace de l'énonciation. D'autre part, les rondeaux et refrains prennent place dans la configuration opposée qui offre, cette fois, un cadre inspiré du monde réel et contraint par des prescriptions énonciatives opposées à celles qui commandent l'insertion aristocratisante.

Contrairement au roman de Jakemes, le *Tournoi de Chauvency*, la *Court de Paradis*, *Sone de Nansay* et la *Châtelaine de Vergy* intercalent des refrains, exceptés un rondeau pour le troisième et une strophe de trouvère pour le quatrième. Se résumant à la description d'une scène de liesse, les deux premiers font état d'une énonciation popularisante qui se solde logiquement par l'insertion de nombreux refrains. Le troisième, bien que ne se bornant pas à consigner une configuration popularisante unique, insère un rondeau et un refrain en parfaite adéquation avec les règles discursives guidant l'insertion des chants popularisants chez Renart et Jakemes. Enfin, s'insère dans le dernier texte un chant courtois qui ne manifeste pas non plus de disjonction avec son entour narratif.

Il est temps de passer à une deuxième catégorie regroupant des textes qui neutralisent l'homologation au profit d'une corrélation affectant un genre aux dépens de l'autre.

2 A -> chant popularisant et B -> chant aristocratisant

Une deuxième classe observe les prescriptions étudiées pour un seul genre, soit popularisant, soit aristocratisant. Sont concernés *Renart le Nouvel* et *Meliacin*. Le premier ne manque pas de restituer les conditions favorables à l'insertion de refrains, mais ce genre lyrique, tout comme dans la *Violette*, ne se limite pas à la configuration A, et peut même dans certains cas sanctionner une configuration B. Par un mouvement inverse, le second, insérant des genres variés, reconstruit l'entour énonciativo-narratif propice à l'insertion de chant courtois, mais ses refrains et rondeaux semblent échapper à toute codification englobante.

2.1 *Renart le Nouvel*

Dans le cas de *Renart le Nouvel* donc, une scène de liesse, un divertissement, une procession, un banquet, bref tout épisode narratif construit sur la base de l'armature associée à la configuration A, se solde systématiquement par l'insertion d'un refrain.

2.1.1 A -> chant popularisant

Par exemple, environ mille vers avant la fin de récit, défile sur scène, à la manière des personnages d'un dernier acte classique, l'ensemble du bestiaire ayant participé, de près ou de loin, aux aventures du goupil. Se met alors en place une séquence narrative (v. 6897-6921) décrivant l'arrivée des « dames » reçues une à une par leur chevalier servant devant le château du roi Noble. C'est l'occasion pour l'auteur de tirer une véritable rafale de salves lyriques : 41 refrains sont insérés à cet endroit du récit, constituant ainsi le plus grand chapelet d'insertions lyriques dont nous avons connaissance.

Bien que nous n'ayons pas ici affaire aux traditionnelles festivités médiévales, nous retrouvons les indices sémiotiques inhérents à la configuration A.

1. Conjonction : réunion finale des sujets ; comme tout bon amant courtois, les animaux /masculin/ accourent à la rencontre de leur homologue /féminin/.
2. Modalités actualisantes : nul interdit ne frappe la rencontre des animaux des deux sexes ; d'ailleurs, Renart ne masque pas son empressement de retrouver l'épouse du roi Noble (v. 6711-6717).
3. Aspectualité itérative : chaque insertion sanctionne l'arrivée d'une dame au château ; la même scène se reproduit quarante et une fois.
4. Acteurs + : compte tenu des chiffres énoncés à l'instant, nous arrivons à un total d'environ quatre-vingts animaux identifiés par races.

Les règles énonciatives propres à l'insertion du refrain sont donc scrupuleusement suivies, soit, pour résumer : A → refrain¹.

2.1.2 B → refrain

Jacquemart Gielée (l'auteur de *Renart le Nouvel*) ne se soucie absolument pas de corrélér l'énonciation stéréotypée de la *fin'amor* avec la strophe d'un trouvère. Il s'accorde, au contraire, la liberté de conclure la construction d'une configuration B par un chant popularisant, ce qui semble inconcevable à Jean Renart.

Le début du livre II nous en fournit la plus convaincante des illustrations. Après s'être livrés une guerre violente, le roi Noble et Renart sont devenus les meilleurs amis du monde. Le souverain a même nommé le goupil au titre de sénéchal pour remplacer Ysengrin. Tout se déroule donc comme le diabolique animal l'a prévu : à présent que son autorité est reconnue, il pourra faire le mal en toute impunité ! S'imaginant alors d'être en face d'un « homme » de confiance, le roi avoue à Renart qu'il a une liaison avec Harouge, l'épouse du léopard qu'il s'apprête à rejoindre secrètement. En confiant attentif au bien-être de son souverain, Renart se porte volontaire pour accompagner Noble. Le roi dispose d'une clé pour entrer par le "wiket" du château où réside Harouge en l'absence de son époux². Renart lui propose d'attendre à l'extérieur le temps qu'il vérifie s'il ne court aucun danger. Le goupil s'introduit alors dans la chambre de Harouge, bien décidé à profiter de ce que la « dame » réservait à son amant.

Or, sur le chemin qui le mène à la demeure de Harouge, nous découvrons le roi se livrer à des pensées amoureuses, et les vers lyriques, traitant du stéréotype de la *reverdie* printanière, semblent anticiper une insertion courtoise :

Quant arbre vient en verdour
El mois d'avril et en boudour
Sont li oisel par mi le bos,
Que s'escrie li roussignos,

1 Voir également la configuration A reconstruite autour des refrains : 4 (v. 240) ; 5 (v. 2544-6) ; 6 (v. 2548-9) ; 7 (v. 2552—3) ; 8 (v. 2556-7) ; 18 (v. 6278-80) ; 19 (v. 6286-7) ; 20 (v. 6292-5).

2 Si la date de composition du *Châtelain de Coucy* n'était pas présumée antérieure à celle de *Renart le Nouvel*, nous aurions pu conclure à la parodie de celui-là par celui-ci. Toutefois, le motif de l'*huisset* associé aux relations adultères est loin d'être cantonné à ces deux seuls textes.

Droit en cel tans et en cel mois
Iert me sires Nobles li rois
Alés cachier ou bos as dains,
De joie et de leeche plains. (v. 2635-42)

(Quand les arbres se chargent de feuilles en avril, que les oiseaux remplis d'allégresse sont dans le bois, et que le rossignol chante, c'est alors que le roi Noble partit chasser le daim en forêt, le cœur rempli d'allégresse).

Comme tout bon amant courtois qui se respecte, le roi semble perdu dans ses pensées pour celle qu'il aime :

Li conmenche a resouvenir
De Harouge, fame au lupart [...]. (v. 2644-5)

(Il commence alors à se souvenir de Harouge, l'épouse du léopard.)

L'inchoativité de la formule employée et le sémantisme du verbe illustrent l'allongement temporel dont nous avons noté l'invariance dans la configuration B.

Bien entendu, le sujet désire ardemment conjoindre sa dame

Pour cui amour esprent et art
Son cuer de si fin desirrier [...]. (v. 2646-7)

(pour qui son cœur brûle de désir.)

Mais, cette fois, l'obstacle des amants est incarné par Renart, lequel, comme pour s'assurer de la disjonction des sujets, ne manquera pas de fermer l'*huisset* à double tour avant de prendre la fuite. De même, les figures actérielles se réduisent ici aux types littéraires minimum : un oiseau, un amant, sa dame, et un *losengier* particulièrement malfaisant.

Or, en dépit d'une ossature énonciative que nous associons volontiers à la configuration B, un (et un seul) refrain popularisant se trouve inséré, dont la légèreté du contenu tranche avec les aspirations courtoises du roi Noble :

Souspris sui d'amouretes
Souspris, souspris. (v. 2652-3)

(je suis épris d'une amourette

épris, épris.)

Un peu plus tard, le refrain interprété par Harouge dans les mêmes conditions (v. 2792-3) aurait également cédé la place, dans les textes de la première catégorie, à une insertion courtoise.

Les chansons courtoises étant absentes de *Renart le Nouvel*, elles pourront être remplacées, par conséquent, par un refrain alors même que la configuration enchâssante relève d'un contexte aristocratisant.

2.1.3 N -> chant popularisant

Par la formule N -> popularisant, nous symbolisons des épisodes narratifs lesquels, bien que n'étant pas associés à une configuration A ou B, intercalent néanmoins un ou plusieurs refrains. Par exemple, lorsque l'ours Blanchart informe le roi qu'un nuage a emporté son navire dans le ciel, Renart interprète un refrain (v. 6670-1) censé reconforter son souverain, et qu'il est impossible d'associer à une configuration connue.

Un autre passage relate les déceptions amoureuses éprouvées par les maîtresses de Renart (Harouge, Orgueilleuse, et Hersent) qui s'imaginaient monopoliser le cœur de leur soupirant jusqu'à ce qu'elles découvrent, ensemble, la correspondance enflammée que le goupil a adressée à chacune d'elles. La lecture des billets doux se termine à trois reprises sur un refrain interprété par les amantes bafouées¹. Là encore, l'épisode narratif échappe à toute systématisation permettant de retrouver la moindre trace d'une configuration préparant l'intercalation d'un chant popularisant ou aristocratisant¹.

Si la grande majorité des refrains respecte les prescriptions discursives auxquelles nous a habitué Jean Renart, certains se trouvent insérés dans le cadre littéraire du grand chant d'amour, d'autres encore fusent dans un contexte narratif qui échappe aux configurations canoniques.

Pour résumer le rapport configuration/genre entretenu dans ce roman, nous pouvons avancer que *Renart le Nouvel* intègre généralement le refrain à la configuration A, mais que, à l'inverse de la *Rose*, le genre popularisant peut tout aussi bien, par renversement, siéger dans une configuration B, ou être indifféremment intercalé dans un contexte non déterminé.

2.2 *Meliacin*

C'est à peu de chose près l'inverse qui se produit dans *Meliacin*. Dans ce roman où sont intercalées majoritairement des chansons courtoises, l'auteur ne recrée pas de configurations types propices à l'insertion des chants popularisants. Toute son attention semble tournée en revanche vers la recreation d'une configuration stéréotypée et littéraire favorisant l'intégration des pièces relevant du grand chant courtois.

2.2.1 B -> chant aristocratisant

La construction de la configuration B, avant chaque insertion courtoise, prend ici un tour spectaculaire et l'énonciation se rapproche de son énoncé jusqu'à parfois se confondre avec lui. Ainsi, les octosyllabes empruntent le ton, la forme et la thématique de la strophe insérée. La plus grande partie du récit est consacrée à la quête chevaleresque entreprise par Meliacin pour retrouver Celinde, enlevée par un vil magicien. Périodiquement, Meliacin s'isole afin de *ramembrer* l'image de sa dame : le tumulte des combats livrés par le jeune chevalier le cède alors au silence d'une nature apaisée, le champ de bataille se transforme en verger favorable au recueillement, le geste fléchit devant la pensée. Les chansons courtoises entraînent donc des reconfigurations du texte d'accueil décomposables selon les quatre catégories habituelles.

1 IL 11, v. 4412-3 ; 12, v. 4448-50 ; 13, v. 4466-67.

1. Disjonction.

Traitant des recherches entreprises par un chevalier pour retrouver sa dame contre vents et marées, le roman relate, pour le dire à la manière d'un structuraliste, la permanence d'un état disjonctif, transformé *in extremis* en état conjonctif. Durant ses nombreuses plaintes lyriques, Meliacin déplore, ainsi que le souligne l'auteur à plusieurs reprises, la perte de l'être aimé dont il ne peut conjoindre que l'image :

Car tant avoit il d'alejance
De remirer la ramenbrance
De la grant biauté de s'amie (v. 8829-31)

[chanson courtoise 13, v. 8852-62]

(Car il éprouvait un immense soulagement en se remémorant la grande beauté de son amie.)

La disjonction du sujet et de son objet de valeur devient parfois littéralement obsédante comme en atteste ce passage, suivi d'une chanson courtoise, qui accumule les répétitions sur le motif de la *ramembrance* amoureuse :

Mais cil qui mit ot son desir
En cele que point ne haoit,
Oublier jour ne la pooit,
Ains pensoit tous jours a la bele.
Sa penssee tous jours nouvele
Li senbloit : ja tant n'i penssast
Jamais nul jour ne lassast,
Qui li en donnast le loisir ;
En boire, en mengier, en jesir,
En lit, en maison et em plain
Avoit tous les jours de pensser plain.
Le cuer, car trop s'i delitoit.
Mout souvent avis li estoit,
En pensant, qu'il ert a s'amie ;
Adont si ne se doloit mie,
Tant qu'il estoit en cel pensser :
Pour ce ne pooit lasser

1 Voir également le contexte narratif des refrains : 14 (v. 4514-16) ; 15 (v. 4520-21) ; 16 (v. 4528-9) ; 17 (v. 4554-6).

De pensser a la bele nee. (v. 6295-312)

[chanson 11, v. 6321-30]

(Mais Meliacin, dont tous les désirs étaient tournés vers celle qu'il ne haïssait point, ne pouvait l'oublier. Il était en permanence préoccupé par le sort de Celinde. Ses pensées pour elle lui semblaient chaque jour différentes : s'il en avait le loisir, il songeait sans cesse à elle sans s'en lasser. Qu'il boive, qu'il mange, qu'il soit couché, dans un lit, à résidence ou à l'air libre, son cœur se délectait à la pensée, qu'un jour, il serait avec son amie. Perdu dans de telles pensées, il ne pouvait donc se lasser de penser à la belle créature.)

2. Modalités virtualisantes

Comme ces derniers passages le font clairement apparaître, la seule modalité positive relève d'un désir qui se heurte incessamment au mur de l'irréalisable. L'absence d'indice dont aurait pu disposer Meliacin rend son parcours hasardeux au point que l'impossibilité conjonctive est promise à la permanence, plongeant ainsi le soupirant dans des tourments provoqués par des modalités négatives :

Au mains, se de son dous couvine
Seüsse la verité fine,
Ce m'est avis, tel mal n'aroie ;
Tout mon duel amenriroie,
Tant en cuideroie valoir ;
Au mains saroie son voloir,
Ne coment ele s'est chevie [...] (v. 5947-53)

[Chanson courtoise 10, v. 5984-93]

(Si seulement j'avais eu des indications avérées concernant son état actuel, je ne serais pas, à mon avis, aussi tourmenté. Mes maux s'en trouveraient allégés et je ne m'en porterais que mieux. Au moins je saurais quels sont ces désirs et comment elle assure sa subsistance !)

L'absence de /savoir/ entraîne bien évidemment l'absence de /pouvoir/, provoquant chez le sujet des troubles émotionnels extériorisés durant de longs monologues, souvent peu différents des plaintes lyriques insérées dans le texte. Nombreux sont les extraits pouvant illustrer le déchirement modal ressenti par le héros qui semble ne vivre qu'accroché à ses espoirs :

« Mais si m'ont [li dieu] et mort et honni
 Et de mon fait avilonni
 Ke je sai mes que je face !
 Mai je lor pri mout qu'il lor place
 K'encore en aucuns tans revoie
 Celi pour cui sui en tel voie.
 Et j'espoir que, comment qu'il tart,
 Ou viegne tost ou viegne tart,
 K'aucun tans en arai plaisance ;
 Et se ne fust ceste esperance,
 Je fusse mors outremeement ! » (v. 5764-73)

[Chanson courtoise 9, v. 5794-800]

(« Mais les Dieux m'ont tué et déshonoré, ils ont méprisé mes actes, au point que je ne sais plus que faire. Mais je prie constamment pour qu'il leur plaise que je revoie un jour celle pour qui je me suis mis en route. Quel que soit le temps qu'il faille attendre, j'espère que je connaîtrai le bonheur de vivre un tel instant. Sans cette espérance, je ne serais plus de ce monde. »)

3. Aspectualité durative

L'attente fait partie indubitablement des spécificités empruntées par le texte d'accueil au genre lyrique à l'honneur dans ce roman. L'allongement aspectuel est par ailleurs illustré par l'errance (v. 8088) qui implique, conformément à son étymologie, l'idée de voyage. La quête chevaleresque est, par définition, longue et pénible comme l'illustre ce passage, cité dans cette étude à propos des interprétants thématiques, et dont nous soulignons les sémèmes relevant du domaine //temporel// spécifiés par le trait /duratif/ :

De moi, qui faite en ai l'errance,
 Est raisons que le mal en sente,
 Et j'en sui ja bien en la sente
 Et serai tant qu'aus diex plaira ;
 Ne ja jour ne me desplaira
 Grieté que j'aie en ceste voie,
 Pour tant qu'encore vous revoie

Saine et haitie et a grant aise !
Se j'ai ne grieté ne mesaise
Ne anui en la demourance,
Ne m'en chaut, que la penitance
Voeil bien en atendant souffrir
Et mon cors au travail offrir
En proier et en jeüner :
De moi longuement malmener
Ne m'en chaut, mais que je vous truisse¹.

4. Acteurs –

Conformément à la restitution des conditions littéraires du chant courtois, Meliacin, avant chacune de ses interprétations, commence par s'isoler. Nombreux sont les exemples attestant de cette fuite hors du monde des vivants //humain// (seuls les oiseaux sont admis dans le *locus amoenus*) afin de pouvoir trouver l'apaisement nécessaire à la méditation :

Un matin, par un jour de may,
Se fu levés bien matinet,
Et se mist en un jardinet
Sans compagnie de nule ame :
Ne voloît pucele ne dame
De son penser le destornassent
Ne a folie li tornassent
Riens nule qu'au cuer li pleüst,
Kar trop grant doleur en eüst [...]. (v. 8820-28)

[chanson courtoise, v. 8852-62]

(Il s'était levé de bon matin un jour de mai et alla dans un petit jardin sans nulle compagnie : il ne désirait pas la compagnie d'une jeune femme ou d'une dame qui puisse le détourner de ses pensées ou taxer de folie tout ce que ressentait son cœur car il en aurait été fort marri.)

Cependant, il arrive parfois que deux jeunes femmes², toujours les mêmes, suprennent les plaintes lyriques du jeune homme, suscitant, comme nous l'avons

¹ Nous renvoyons à la traduction donnée p. 286-287.

² Il s'agit d'Oriande et Saville, les deux suivantes de Celinde, qui constituent l'auditoire attentif des chansons suivantes : 14, v. 8876-87 ; 15, v. 9027-33 ; 16, v. 10855-62 ; 17, v. 10938-49.

souligné dans ces pages, une *razo* qui permet de juger de l'adéquation des propos cités avec l'expérience vécue par le chevalier-trouvère¹.

Bien entendu, les quatre constituants de la configuration B, dont la présence a été constatée dans des séquences distinctes, sont conjointement actualisés dans les mêmes séquences narratives, ainsi que le lecteur pourra s'en assurer en relisant le long passage cité plus haut à propos des interprétants thématiques².

A l'inverse de Jacquemart Gielée, Girart d'Amiens choisit donc de recréer l'énonciation toute littéraire favorisant l'insertion d'une chanson de trouvère, soit, pour résumer :

B -> chant aristocratisant.

2.2.2 N -> chant aristocratisant

Par deux fois, la configuration sous-tendant l'insertion aristocratisante n'est pas intégralement construite à partir des constituants sémiotiques attendus. Ainsi, la syntaxe disjonctive, si déterminante dans la construction de la configuration B, se trouve renversée lors du « happy-end » sans que cela prive le héros d'entonner une ultime chanson courtoise : après avoir délivré Célinde de sa captivité (conjonction réalisée), Meliacin enlève son amie sur son cheval de *fust* sous l'œil ébahi des *chevaliers* (v. 16765) et *puceles* (v. 16777) assistant au décollage de la monture mécanique.

De même, la fête donnée dans le royaume du jeune homme est également prétexte, en fin de roman, à insérer une ultime chanson aristocratisante (IL 23, v. 17793-802). Bien que le texte précise que les interprètes s'écartent momentanément des nombreux invités, la syntaxe narrative faisant désormais état d'une conjonction entre sujets n'exerce aucune espèce de censure sur le registre courtois.

¹ Voir p. 213-215.

² Cf. p. 286-287.

Cependant, à l'exception de ces deux contre-exemples, les douze chansons courtoises restantes s'intègrent dans une configuration B respectant scrupuleusement les conventions du genre inséré.

2.2.3 N -> chant popularisant

Deux rondeaux et un refrain se trouvent également insérés dans cette vaste narration. Bien que ce registre apparaisse minoritaire, nous devons noter qu'il ne naît pas, comme cela se produit dans la plupart des autres romans, d'une énonciation associable à la configuration A.

Ainsi, lorsque sur sa monture volante, Meliacin, accompagné de la jeune femme, entonne le premier rondeau (v. 4425-32) du roman, le seul indice d'une configuration popularisante a trait à la conjonction des sujets. Ici, le contenu du chant, explicitement raccordé à la narration, prend le pas sur la construction d'une énonciation propice :

Einsi doit entrer en vile [...]

chante Meliacin précisément au moment où il parvient à la cité de son père au terme de son voyage.

De même, l'épisode narratif intercalant le deuxième rondeau a des airs de configuration B. Nous y retrouvons Celine attendant dans le verger le retour de Meliacin parti, seul, avertir son père de leur arrivée. Isolée (acteur -), la jeune fille se plaint de cette insupportable attente (temporalité durative) qui la prive trop longtemps de son ami (disjonction qu'elle imagine alors de courte durée) :

[...] A trop grant merveille tenoit
Que Meliacins faisoit tant ;
Mout souvent aloit agaitant
S'ele point venir le verroit ;
Trop li semblait qu'il demourait,
Si s'en prist mout a esbahir
et dist: "Lasse ! bien doi morir,
Quant mes amis en oubli m'a !

Dex ! trop demeure ! quant vendra ? [...] (v. 4714-22)

(Elle était très étonnée que Meliacin pût s'attarder aussi longtemps. Elle ne cessait de guetter son retour. Son absence semblait s'éterniser. La jeune femme s'en étonna grandement et s'exclama : « Malheureuse que je suis ! il me faut mourir puisque mon ami m'a oubliée :

Dieu ! comme il tarde ! quand viendra-t-il ? [...])

Là encore, les contraintes liées aux conditions d'apparition du rondeau s'effacent au profit des interactions thématiques et dialectiques régissant les contenus du texte inséré et du texte d'accueil.

La même observation peut être formulée au moment où Célinde, enlevée par l'infâme Clamazart, se met à entonner un rondeau dont le signifié prime sur un cadre discursif qui n'a rien de commun avec l'habituelle configuration A :

*Je cuidois avoir ami,
Or i ai failli. (v. 4979-80)*

*(Je m'imaginais avoir un ami,
j'ai échoué.)*

En dépit d'un encadrement narratif caractérisé par une disjonction réalisée, une absence d'acteurs et une aspectualité non itérative, c'est bien un genre popularisant qui s'y trouve inséré, commandé par des relations sémantiques évidentes.

Contrairement à ce que l'on a pu constater dans *Renart le Nouvel*, ce sont les chansons courtoises qui, sauf exceptions, réclament un cadre discursif bien spécifique. Girart d'Amiens se donne pour tâche, en effet, d'actualiser successivement la configuration B, nouant ainsi d'un lien imaginaire le contenu aristocratisant et ses conditions d'apparition fermement structurées. Or, à la différence d'un Jean Renart ou d'un Jakemes, Girart d'Amiens ne va pas jusqu'au bout de l'homologie consistant à opposer deux à deux des séries d'invariants sémiotiques corrélés à un genre spécifique. Nous proposons donc comme résumé :

B -> aristocratisant.

Cette deuxième catégorie regroupe donc des textes qui manifestent une première corrélation configuration/genre, et neutralisent la seconde corrélation possible, de sorte que l'une et l'autre ne forment plus le couple homologue, actualisé dans la *Rose* et le *Châtelain de Coucy*, virtualisé dans le *Tournoi de Chauvency*, la *Court de Paradis*, et *Sone de Nansay*.

Ainsi, Renart le Nouvel respecte les conventions canonisées dans les textes précédents, réclamant la construction d'un cadre énonciatif propice à l'intercalation du refrain. Bien que ne s'intercalant pas dans les descriptions de festivités médiévales comme nous avons eu l'habitude d'en voir, la plupart des refrains du récit s'inscrivent dans une configuration structurellement cohérente. Cependant, l'insertion d'un refrain dans une toute autre configuration (B ou N) ne semble pas impensable pour son auteur.

Le rapport configuration/genre est exactement symétrique dans *Meliacin*, où l'essentiel est, pour son auteur, de donner vie aux circonstances du chant courtois selon les modalités définies dans la configuration B. S'il est aisé de retrouver les invariants d'une telle configuration en amont de chaque insertion aristocratisante, de légers écarts discursifs ont pu être signalés. En revanche, le chant popularisant, lui, n'est absolument pas subordonné à une configuration définie selon les normes requises, au point que l'on a pu hésiter parfois à associer les rondeaux et refrains cités avec la configuration B.

La *Violette*, qui tantôt observe les rites d'accueil de chaque genre, tantôt les transgresse le plus souvent au détriment de la cohérence de configuration associée au genre aristocratisant, a sa place au côté de *Renart le Nouvel* et *Meliacin*.

Cette seconde catégorie nous conduit vers un troisième et dernier type où la neutralisation du rapport configuration/genre affecte cette fois les deux séries de corrélations dégagées jusqu'ici.

3 Configuration N -> chant popularisant

Nous réunissons dans cette dernière catégorie l'ensemble des textes qui ne recèlent pas les signaux exploitables par le lecteur pour identifier la pratique d'une

jointure anticipant l'intercalation d'un genre plutôt qu'un autre. Dans les autres romans du corpus, en effet, les insertions, relevant exclusivement du chant popularisant, surgissent hors des cadres énonciatifs stabilisés tels qu'ils ont été préalablement identifiés. Cela ne signifie pas pour autant que le lecteur ne soit pas en mesure de prévoir l'intercalation des pièces lyriques, des règles tactiques transversales au corpus¹ prenant en quelque sorte le relais sur le rapport configuration/genre. L'absence d'un tel rapport nous invitera par conséquent à examiner ces œuvres sans leur accorder la même attention que celle qui a prévalu jusqu'ici.

3.1 *Chatelaine de Saint-Gilles*

Ainsi que nous l'avons souligné, ce texte se singularise par sa composition idiolectale : ses trente-cinq strophes octosyllabiques de sept vers chacune sont suivies d'un refrain emprunté à des chansons antérieures. L'ensemble forme un dialogue ininterrompu conduit essentiellement par la jeune châtelaine, figure impertinente de la *male mariée* lyrique, qui refuse le prétendant imposé par son père, un *vilain* riche et avare, auquel elle préfère son noble compagnon, venu la sauver du péril où elle se trouve. Certes, l'itérativité pourrait trouver quelque argument dans la répétition des interprétations lyriques jaillissant à intervalles textuels réguliers, mais il apparaît évident que les définissants formels de la configuration A n'ont plus prise dans cet étrange poème dont les insertions sont reliées à un discours particulier en rupture avec les catégories observées jusqu'ici.

3.2 *Lai d'Aristote*

Dans cette espèce de fabliau, spirituel et satirique², la jeune compagne d'Alexandre ramenée des Indes tente de séduire ce vieux barbon d'Aristote pour lui faire entendre les choses de l'amour. La sémiotique transformationnelle aurait sans doute quelques difficultés à trouver ses entrées habituelles dans ce récit qui ne relate pas à proprement parler l'histoire d'une conjonction. De même, les autres critères inhérents

¹ Voir plus loin la partie consacrée à la tactique de l'insertion p. 469-509.

² Voir la première étude de ce travail, p. 51-80.

à la construction d'une configuration (aspect, modalisation et acteur) ne sont pas clairement stabilisés et semblent se chauvaucher d'un bout à l'autre de l'énoncé. Les trois rondeaux qui y sont insérés font simplement partie des accessoires de l'enjôleuse, au même titre que son avenante coquetterie, propices à éveiller les désirs d'un homme, fût-il l'austère philosophe qui nous est présenté.

3.3 *Roman de la Poire*

Les dix-neuf refrains intégrés dans cette longue prière d'amour remplie d'allégories ne soumettent pas non plus l'environnement textuel à un ensemble de contraintes énonciatives. À plusieurs reprises, le genre popularisant sert de substitut à la parole directe, indépendamment d'une assomption stabilisée du texte d'accueil : les refrains constituent, pour ainsi dire, la carte de visite des allégories, de la dame et du narrateur permettant d'éclairer leurs intentions ou leurs sentiments. Les trois mille vers de ce texte ne régulent donc pas l'apparition du genre inséré selon les prescriptions énonciatives observées par les romans relevant des deux premières catégories de la présente typologie.

3.4 *Escanor*

Contrairement au *Meliacin* qui est également de la plume de Girart d'Amiens, *Escanor* use de l'insertion avec parcimonie puisque seulement quatre poèmes ponctuent, dans un même segment textuel, ce vaste ensemble de près de 26 000 vers. Les refrains évoqués à l'occasion des interprétants thématiques¹ sont, eux aussi, rétifs à une systématisation de leur contexte d'accueil assurant la structure d'une configuration aristocratisante ou popularisante. Chacun d'entre eux, interprétés en l'honneur du seigneur Escanor, semble, en effet, davantage motivé, en dehors de son potentiel isotope, par des préoccupations rythmiques qui relèvent plus de la tactique de l'expression. Dans tous les cas de figure, l'adéquation entre genre et configuration n'est pas ici un critère déterminant.

¹ Cf. p. 271.

Sur les treize romans du corpus, cinq échappent aux lois inhérentes aux motivations génériques et normatives affectant les autres textes. Leur présence n'invalide pas cette typologie qui se trouve au contraire, selon nous, d'autant plus rentable qu'elle permet de discriminer les œuvres qui isolent les genres lyriques dans une zone textuelle couverte d'empreintes lyriques et génériques de celles qui ne sont pas sous le contrôle de tels rituels énonciatifs.

Nous souhaitons à présent poursuivre cette étude du rapport configuration/genre en nous interrogeant précisément sur la signification événementielle qu'implique la coexistence des deux principaux registres dans les œuvres attentives aux respects des normes discursives examinées.

4.1.3 L'événement poétique

Quels sont les effets de sens produits par l'alternance des corrélations que nous avons pris soin de cartographier ? La réponse à cette interrogation finale sera débitrice des travaux de Claude Zilberberg qui eut à cœur de construire une véritable sémiotique de l'événement dont il fait remonter les fugaces prémisses à la *Poétique* d'Aristote :

Si la sémiotique a rendu justice à Propp, elle a méconnu la leçon d'Aristote dans la *Poétique*, à savoir que l'événement dans le plan du contenu, la théâtralité dans le plan de l'expression sont, à côté du « schéma narratif canonique », l'une des avenues du sens¹.

De ce point de vue, la distinction des invariants énonciatifs associés à un registre précis ressortit à ce que le sémioticien nomme la « théâtralité ». Reste donc à dégager « l'une des avenues du sens » que trace la mention d'un genre popularisant ou aristocratisant dans sa configuration d'accueil spécifique. Comme de coutume, le déroulement de l'analyse prendra l'aspect d'un entonnoir inverse : alertés par les considérations de médiévistes à propos de la *Rose*, nous mettrons une nouvelle fois le roman de Jean Renart à l'épreuve de la théorie sémiotique avant de valider les résultats obtenus sur une tranche de corpus plus conséquente.

¹ Claude Zilberberg. *Eléments de grammaire tensive*. p.168.

4.1.3.1 LA ROSE

A la suite d'Emmanuèle Baumgartner, Regina Psaki formula cette remarque, à propos de la *Rose*, selon laquelle « the meeting of the two forms of lyricism is not insignificant¹. » Tout comme sa consœur française, la médiéviste étasunienne constate en effet que l'opposition lyrisme populaire vs lyrisme courtois se superpose à l'opposition actorielle Liénor (/fém./) vs Conrad (/masc./), qu'il nous sembla utile de gloser à notre tour². Malheureusement, une telle affirmation, aussi fondée soit-elle, ne permet pas, s'appliquant à une œuvre spécifique, de dégager des régularités à plus grande échelle. Or, l'investigation menée ici semble nous autoriser à évoquer la coexistence des configurations du point de vue des effets qu'ils induisent sur la base d'une opposition plus générale du type événement vs série.

Exceptionnellement, nous porterons d'abord notre attention sur la configuration reliée au chant aristocratisant qui met aux prises les principaux personnages avec l'événement. Ainsi pourrions-nous retracer, à partir du sens événementiel des configurations B se succédant, la ligne diégétique principale d'une intrigue dont les chants popularisants, et leur configuration associée, servent d'à-côtés.

I L'inattendu sanctionné par le genre aristocratisant

L'événement n'est pas une invention de la sémiotique ! Non content de citer la *Poétique*, Claude Zilberberg retrouve chez Descartes cette réflexion sur l'« Admiration » qui fournira les bases solides de sa propre argumentation :

« Lors que la première rencontre de quelque objet nous surprend, & que nous le jugeons estre nouveau, ou fort différent de ce que nous connoissions auparavant, ou bien de ce que nous supposions qu'il devait estre, cela fait que nous l'admirons & en sommes estonnez. Et pour ce que cela peut arriver avant que nous connoissions aucunement si cet objet nous est

¹ Psaki. *The Romance of the Rose*. p. 130.

² Cf. p. 106-110.

*convenable, ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'Admiration est la première de toutes les passions*¹. »

S'ensuit une première traduction sémiotique : « cette définition met l'accent sur l'importance de l'écart advenant entre d'une part la visée et son objet : l'**attendu**, et d'autre part la saisie et son objet : l'**inattendu**, le “ nouveau “ selon Descartes, le survenu pour nous autres². »

Disons, pour ajouter notre propre interprétation, qu'en proie à l'admiration, le sujet saisit autre chose que ce qu'il visait, l'écart produisant chez lui un *estonnement*, c'est-à-dire, en langue classique, un « ébranlement moral ». Cette présence qui laisse l'observateur, pour ainsi dire, médusé, peut donc être appréciée, selon Zilberberg, par le truchement des sous-dimensions de l'intensité :

« [...] l'événement – pour celui qui vit son instantanéité et sa détonation – serait le syncrétisme et, probablement, le produit des sub-valences paroxystiques de *tempo* et de tonicité ; du point de vue valenciel, l'événement, parce qu'il est porteur d'éclat, manifeste en tant que tel que le sujet a quitté “à son corps défendant” l'univers de la mesure pour celui de la démesure³. »

L'événement peut donc être identifié selon un premier critère lié à l'*objet*, défini par un *tempo* et une tonicité élevés, et selon un second critère lié à l'état du *sujet* soumis à cette conjonction « paroxystique » des sub-valences. Afin de repérer les manifestations de l'événement et sa corrélation avec un genre lyrique spécifique, il nous faudra, par conséquent, localiser les différents types d'objets narratifs conjuguant un *tempo* et une tonicité maximaux, puis évaluer la contenance modale du sujet visé par ce surcroît de forces vives.

1.1 Les objets-événements

Les différents événements conjuguant, dans la *Rose*, des valeurs de *tempo* et de tonicité maximales pourront être subsumés par deux grands types d'objets dont la

1 René Descartes. *Les passions de l'âme*. p. 108. Cité par Claude Zilberberg, *op. cit.*, p. 161.

2 Zilberberg, *Ibid.*, p. 161.

3 *Ibid.*, p. 160.

paronomase laisse transparaître l'idée de rapidité et d'intensité : le « *coup* de foudre » et le « *coup* de théâtre ».

1.1.1 « *Coup* de foudre »

La première chanson courtoise du roman, prenant place au sein de la configuration B examinée auparavant, semble ainsi émaner du premier événement du roman : l'empereur d'Allemagne, dont le célibat préoccupe les barons, est tombé amoureux d'une femme qu'il n'a jamais vue ! C'est plus particulièrement, dit le texte, l'évocation du nom de la jeune fille qui provoque brusquement, chez le souverain, un sursaut affectif dont le temps n'estompera pas les effets :

« [...] - Sirē, el a non Liēnors,
Ce dit li nons de la pucele. »
Amors l'a cuit (**tonicité**) d'une estencele (**tempo**)
de cel biau non mout pres del cuer ;
or li seront, sachiez, d'un fuer
totes les autres por cesti.» (v. 791-6)

(« [...] “- Sire, elle s'appelle Liénor, tel est le nom de la demoiselle“. De l'étincelle de ce beau nom, Amour a embrasé le cœur de l'empereur. Désormais, c'est sûr, toutes les autres femmes ne présenteront plus aucun intérêt pour lui, au regard de celle-ci¹. »)

L'amour, conformément à un stéréotype encore en vigueur aujourd'hui, a donc, en une fraction de seconde (tempo +), embrasé le cœur (tonicité +) de ce souverain dont on pouvait jusqu'ici préjuger de tels emportements sentimentaux. « Le feu, souligne Claude Zilberberg à propos d'un poème de Verlaine, est une métaphore reçue de l'éclat, c'est-à-dire du paroxysme d'intensité² ». Le premier événement survenant dans le champ perceptif de l'empereur (le premier événement du récit d'ailleurs) se solde donc par une chanson courtoise.

Or, l'inattendu lié à ce coup de foudre se déploie dans l'œuvre aussi longtemps qu'un autre événement l'aura remplacé. Ainsi, tant que l'empereur n'est pas forcé

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 20.

² Zilberberg, *op. cit.*, p. 165.

d'admettre l'impureté de Liénor - événement qui remplace le précédent -, les chansons courtoises¹, interprétées par lui ou en sa présence, ne font que perpétuer l'*inattendu* initial.

1.1.2 *Coup de théâtre*

Le coup de théâtre se décline dans la *Rose* en différentes figures possibles : l'invitation aussi soudaine qu'imprévue de Guillaume à la cour du souverain, la « trahison » de Liénor (qui, dans les faits, n'en est pas une), et le dénouement final sur le mode du *deus ex machina*.

1.1.2.1 *L'invitation*

Guillaume de Dole, modeste vavasseur de province, voit sa vie transformée du jour au lendemain après l'apparition du messager de l'empereur, Nicole, annonçant la convocation royale. Il s'agit réellement d'un événement pour toute la famille dont le récit donne la mesure en deux temps et qui, sans avoir l'éclat d'« un coup de foudre », augure d'une tonicité somme toute équivalente. Tout d'abord, la tournure des choses semble en effet faire état d'un « emballement », Guillaume devant se rendre à la cour de son suzerain allemand sans nul différé :

« Li empereres vos salue ;
après, si vos mandë et prie,
lués q'avrez ceste letre oïe,
que ja n'i querez nule essoihne
por aloigne ne por besoigne,
que vos n'ailliez a lués droit,
qu'il n'iert mes liez jusqu'il vos voit. » (v. 1016-22)

(« “L'empereur vous salue, il vous mande ensuite et vous prie de venir directement auprès de lui, dès que vous aurez pris connaissance de cette lettre, sans chercher aucune excuse pour obtenir un délai ou régler une affaire urgente, car il ne sera heureux que lorsqu'il vous verra”². »)

1 Cf. les IL 12, v. 923-30 ; 18, v. 1455-69 ; 20, v. 1769-76 ; 22, 2027-35.

2 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 24.

En outre, rien ne laissait prévoir l'arrivée du messager de Conrad en ce jour qui a marqué définitivement les esprits à Dole. L'étonnement que procure ce *coup* heureux du sort (tempo +) est loin, en effet, de laisser les protagonistes indifférents (tonicité +) :

Ainz que li sēauls soit brisiez,
Il vet a la chambre sa mere :
« vez, dame, dit il, l'emperere
m'a envoié cest seël d'or ;
mes ge ne sai qu'il a encor
dedenz, mes ge le savrai ja. »
D'un sien coutel le revercha,
si en trest le parchemin fors.
Sa suer, la bele Liënors,
en ot l'or por un soen fermail.
Quant ele vit le bel cheval
et un roitot armé deseure :
« Ha ! dame, se Dex me sekeure,
fet ele, or doi mout estre lie
quant j'ai un roi de ma mesnie. »

(« Avant de briser le sceau, il se rendit dans la chambre de sa mère :

“Voyez, Madame, dit-il, l'empereur m'a envoyé ce sceau en or ; j'ignore encore ce que contient ce pli, mais je le saurai bientôt.”

Avec son couteau, il rabattit le sceau et retira le parchemin. À sa sœur la belle Liénor, il donna l'or pour qu'elle en fit une broche. À la vue du beau cheval qui y était frappé et que montait un roi en armes,

“Ah ! Madame, dit-elle, que Dieu m'assiste, je dois être bien heureuse d'avoir un roi dans ma compagnie.”¹ »)

Le petit cérémonial qui accompagne l'ouverture de cette missive en dit long sur la stupéfaction des sujets, les paroles de Liénor confirmant l'intensité d'un tel événement. De même, que de larmes furent versées au moment où Guillaume partit pour le royaume d'Allemagne, attestant ainsi, une fois encore, d'une submersion des passions inhérentes au produit d'un *tempo* et d'une tonicité élevés :

Or sachiez que, quant il monterent,
il i ot ploré maintes lermes. (v. 1275-6)

¹ *Ibid.*

(« Croyez-m'en : l'on versa bien des larmes quand ils partirent [...] ¹. »)

Or sachiez que tuit en plorerent
li remegnant por eles deus. (v. 1282-3)

(« Tous ceux qui restaient, soyez-en sûrs, s'associèrent à leurs pleurs ². »)

Suit, quelques vers plus loin (v. 1301-07), cette fameuse strophe courtoise posant des problèmes d'interprétation et examinée dans un développement précédent ³.

1.1.2.2 La « trahison » de Liénor

Deuxième coup de théâtre : alors que Liénor apparaît telle la représentante idéale de la figure féminine médiévale, voici que le sénéchal de l'empereur vient entacher l'image de la jeune fille en prétendant l'avoir possédée. L'écart extrêmement élevé advenant entre l'objet et sa visée, par le principal intéressé, instaure un événement dont la tonicité est manifestée par l'« abattement » des protagonistes. Par un renversement axiologique inattendu, l'admiration cède la place chez l'empereur à un sentiment inverse, mais tout aussi brutal : l'immense déception, le dégoût d'avoir été « trompé » par une *idéalité* qui n'est en réalité, s' imagine-t-il, que *trivialité*. Ainsi, après avoir été longuement interrogé sur les raisons de ses réticences vis-à-vis du mariage annoncé par l'empereur, le calomniateur, feignant d'avoir quelques scrupules, retarde longuement le faux aveu afin d'en ménager avec succès la chute qui fera les effets d'un véritable *coup* de tonnerre :

Tant l'a par parole encerchié
qu'il li a dit par son outrage (tempo +)
qu'il a eü son pucelage ;
et por ce que croire l'an puisse,
de la rose desor la cuisse
li a dit mout veraie ensaigne.
Li rois s'esbahit et se saigne (tonicité +)
et dist dolanz a chief de piece [...].(v. 3584-90)

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*

³ Voir p. 157-165.

(« L'empereur l'a tant pressé de questions que l'autre, oubliant toute retenue, finit par lui dire qu'il a défloré la jeune fille ; et, pour le prouver, lui fait une description détaillée de la rose sur la cuisse. Atterré, le roi se signe, et, au bout d'un moment, dit d'une voix affligée¹. »)

L'inattendu, survenant abruptement en quelques mots, laisse le sujet dans un état de consternation, le privant longuement de la parole (*a chief de pièce*), en homme qui, selon l'expression convenue, « accuse le *coup* ». Quelques vers plus loin, c'est à nouveau une chanson courtoise (v. 3625-31) qui viendra conclure le désastre.

Ce nouvel objet-événement se substituant au « *coup* de foudre » associé aux premières insertions aristocratisantes du texte produira une admiration inverse qui, pour emprunter une métaphore culinaire à Zilberberg², n'est pas près de « retomber ». Ainsi, les insertions suivantes entonnées³ par Conrad ou un proche ne feront que redire l'intensité inaltérable du désespoir éprouvé par l'empereur semblant frappé par l'étonnement comme au premier instant où celui-ci fit irruption dans son espace tensif.

1.1.2.3 Deus ex machina

Les effets dysphoriques de la calomnie ne prendront fin, en effet, qu'avec l'apparition d'un autre événement s'imposant avec tout autant de force. Ainsi les deux dernières insertions du roman (v. 5212-27 et v. 5232-52) consacrent l'ultime événement du récit alors que la trahison du sénéchal apparaît au grand jour. Sans que personne ne l'attende dans un tel rôle, Liénor a soudainement fait irruption à la cour de l'empereur afin de prouver son innocence devant une assistance médusée :

- Biaus sire Dex ! font dont cil conte
(tex i ot cui mout en pesa),
mervelle fist, qui ce pensa
de fere teuls desloiautez. (v. 5058-61)

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 73.

2 Zilberberg, *op. cit.*, p. 162.

3 IL 34, v. 3625-31 ; 35, v. 3750-09 ; 36, v. 3883-98 ; 37, v. 4127-40 ; 40, v. 4587-92.

(« Grand Dieu, s'écrient les comtes dont certains étaient très contrariés, il est incroyable que l'on ait pu imaginer une telle trahison¹. »)

Seule entorse à la règle, Conrad, consécutivement à la dissolution de l'événement « trahison », interprétera un rondeau dont nous avons vu, par ailleurs, qu'il signalait la conjonction tant attendue du couple si longtemps séparé.

La succession des événements dans la *Rose*, dont nous avons donné un aperçu, est donc majoritairement sanctionnée par le chant courtois. En outre, l'événement ne cesse jamais « d'obnubiler, d'obséder, d'accaparer, de saturer le champ de présence »² des protagonistes comme à jamais terrassés par l'étonnement, l'admiration, l'inattendu, en dépit de cette règle générale formulée par Claude Zilberberg :

« L'événement ne peut être saisi que comme affectant, que comme bouleversant, il suspend momentanément le cours du temps, mais rien ni personne ne saurait empêcher que le temps bientôt ne reprenne son cours et que l'événement n'entre insensiblement dans les voies de la potentialisation, c'est-à-dire en mémoire, puis au fil du temps en histoire, de sorte que, grossièrement formulé, l'événement gagne en lisibilité, en intelligibilité ce qu'il perd insensiblement en acuité³. »

Rien de tel dans la *Rose*, dans le sens où un événement remplace l'autre sans que le précédent ait eu le temps d'entrer dans sa phase d'atténuation. Par conséquent, l'événement implique ici des sujets qui ne se relèvent pas, et dont l'anéantissement concorde avec l'assomption de la parole lyrique aristocratisante.

1.2 Le sujet de l'événement

Le sujet frappé de plein fouet par l'inattendu fait état d'une contenance modale relevant du *subir*, et impliquant l'usage d'une rhétorique dont la figure principale est la concession.

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 101.

2 Zilberberg, *op. cit.*, p. 165.

3 *Ibid.*, p. 166.

1.2.1 *Subir*

De par leurs propriétés fulgurantes, ces objets impromptus présupposent chez le sujet un état qui permettra de reconnaître l'événement comme tel :

« Au titre de l'intensité soudaine et supérieure du survenant, l'«*admiration*» immanente à l'objet-événement pénètre dans l'espace tensif et s'y installe comme dépositaire de l'accent et inscrit comme corrélat inaccentué ou désaccentué la perception¹. »

Ainsi que cela a été souligné à plusieurs reprises, la principale « victime » - Conrad - des événements de la *Rose*, est caractérisée par une étrange passivité, au point que c'est Liénor qui, en dépit de son éducation de jeune provonciale, trouvera de subtils arguments pour plaider leur cause à eux deux. La maîtrise du droit féodal dont elle fait preuve à cette occasion a pu étonner², mais, ainsi que nous l'avons déjà dit³, l'activisme de Liénor s'oppose à la passivité de l'empereur afin de corrélérer une opposition actorielle à partir du couple lyrique popularisant vs aristocratisant. Or, du point de vue qui est le nôtre, l'apathie de l'empereur s'explique du fait que, d'un bout à l'autre de cette histoire, il a une perception incomplète et déformée des événements : son amour naît d'une fiction littéraire rapportée par son ménestrel, et l'impureté de Liénor, dont il ne doute pas, est un mensonge. Bref, les choses lui échappent en permanence, et sa contenance modale reste, conformément à la théorie, de l'ordre du *subir* :

« [...] le double surcroît de *tempo* et de tonicité survenant à l'improvisiste se traduit pour le sujet par sa déroute modale instantanée, puis par un déficit de ce que nous avons appelé sa contenance ; la tonicité ne ravage pas une «partie» du sujet, mais son intégralité : pour cette sémiosis fulgurante, l'événement, quand il mérite cette dénomination, accapare l'*agir* et ne laisse sur-le-champ au sujet stupéfait que le *subir*⁴. »

Ainsi, qu'il soit sujet au « *coup* de foudre » ou au *coup* de théâtre, l'empereur, que nous découvrîmes pourtant rayonnant d'énergie, n'est plus gouverné, par la suite, que par des velléités de passage à l'acte.

1 *Ibid.*, p. 162.

2 Connaissant ses réticences à l'égard du roman de Jean Renart, nous ne pensons pas nous tromper en prêtant à Gaston Paris l'intention de souligner une incohérence supplémentaire de l'intrigue : « [c]ette douce jeune fille, si sévèrement élevée qu'en l'absence de son frère nul étranger ne peut la voir, même sous les yeux de sa mère, déploiera une audacieuse et virile énergie, dès qu'elle apprendra l'insulte. Elle saura reconquérir elle-même, et à elle seule, la confiance et l'amour de son royal amant. » Paris, *op. cit.*, XIX.

3 Voir l'étude sur les échanges thématiques à propos de deux insertions de la *Rose*, p. 80-114.

4 Zilberberg, *op. cit.*, p. 168.

Il faudra, en effet, attendre la moitié du roman¹ avant que ce souverain, que l'on ne jugeait d'emblée pas si timoré, demande la main de Liénor à son frère Guillaume. Sa passivité s'aggrave lorsqu'il devient sujet du premier coup de théâtre : abasourdi par ce que lui apprend le sénéchal, il devient incapable de la moindre initiative, comme « cueilli » par les faits. Bref, le geste lui est impossible en face de cet événement qui le laissera inerte jusqu'à la fin du roman, faisant de lui le réceptacle durable de subvalences paroxystiques que rien ne semble pouvoir apaiser. Comme le souligne Renart à l'aide d'une expression imagée :

[...] encor l'en tient soz la mamele
li maus qui nel let rehetier. (v. 3764-65)

que l'on pourrait traduire de manière très littérale par « le mal qui l'empêche de se réjouir le garde encore sous sa mamelle », ce qui résume l'emprise d'un objet-événement qui ne cesse d'avoir autorité sur le sujet.

1.2.2 La concession

Conrad, tout au long du récit, semble faire l'expérience malheureuse de la concession, qui est le trope par excellence de la « réalisation soudaine et extatique de l'irréalisable² ». Ainsi, selon Claude Zilberberg, « l'événement avère la modalité concessive qui pose un programme donné comme irréalisable et un contre-programme qui pourtant a mené à bien sa réalisation : *ce n'était pas possible et pourtant il l'a fait !*¹ » Et de conclure : « Quel qu'il soit, l'événement a ce mérite de précipiter une transcendance dans l'immanence² ».

Il est frappant de voir à quel point l'événement est effectivement tributaire d'un mouvement concessif s'inscrivant dans la pensée du sujet, voire dans la syntaxe même des vers qui consignent cette incursion de la transcendance dans l'immanence.

Par exemple, Conrad, foudroyé par le premier événement du récit, assiste à la réunion de deux propositions incompatibles.

¹ V. 3016-19.

² L'expression est de Claude Zilberberg. *Op. cit.*, p. 173.

1. La jeune femme que décrit Jouglet dans son histoire est, comme on dit, trop belle pour être vraie :

« [...]De la dame ne di ge mie :
toz i morrai sanz tele amie,
qu'en mon regne n'a sa pareille. » (v. 736-8)

(« De la dame, je ne veux rien dire : je disparaîtrai sans connaître une telle amie, car en mon royaume il n'existe pas sa pareille³. »)

2. Pourtant, l'impossible se réalise, cette abstraction littéraire se matérialisant, aux dires de Jouglet, sous les traits de Liénor :

Si vo dis di bien ue g'en sai une,
et que ge n'ai doné nesune
beauté celi que ceste n'ait,
ce dit bien chascuns qui la voit. (v. 744-47)

[chanson courtoise, v. 846-52]

(« J'ajouterai même que j'en connais une qui possède toutes les beautés dont j'ai pourvu mon héroïne : c'est l'avis de tous ceux qui la voient⁴. »)

De même, il ne suffit pas d'aimer Liénor pour l'avoir pour épouse ! Les barons s'opposeraient à cette union en arguant du protocole : un empereur doit se marier avec une dame de son rang, en aucun cas avec une jeune fille de Dole qui a tout d'une héroïne de pastourelle.⁵ Une telle union reste donc impossible ainsi que cela apparaît dans ce dialogue réunissant Conrad et Guillaume :

1. Mariage impossible,

- Por qoi ? – Que li prince et li mestre
et la hautece de l'empire,
s'il l'oënt consoner de dire,

1 *Ibid.*, p. 174.

2 *Ibid.*

3 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 19.

4 *Ibid.*

5 Voir les arguments en faveur de la connexion 'touse' -> 'Lienor', développés dans la partie relative aux interprétations thématiques, p. 80-114.

il le tendroient a enfance.
De la fille le roi de France
fetes querre le mariage
par conseil de votre barnage,
si lessiez ore l'orfenine. (v., 3040-43)

(« - Pourquoi ? – Parce que les princes, les grands seigneurs et les dignitaires de l'empire, s'ils entendent une telle proposition, la taxeraient de sottise. C'est la fille du roi de France qu'il vous faut demander en mariage avec l'accord de vos barons : laissez en paix l'orpheline¹. »)

2. « Non-mariage » impossible,

Tot a le roi fet trespens
de ce qu'il en dit tant de bien.
« Or sachiez, fist il, une rien,
que ne puet estre que ne l'aie,
se Cil qui tot a en manaie
me garde de mesaventure [...]» (v. 3054-57)

[Chanson courtoise, v. 3107-14]

(« Cet éloge dithyrambique plongea le roi dans une profonde réflexion.

“Soyez sûr d'une chose, fit-il : il est impossible qu'elle ne devienne pas ma femme, si du moins le Tout-Puissant me préserve du malheur². »)

Bien que les deux énoncés ne forment pas les propositions d'une concession au sens grammatical du terme, leur juxtaposition répond néanmoins à la définition qu'en donne Olivier Soutet : ils « ont ceci de commun qu'on y affirme la coexistence – au moins provisoire – de deux propositions réputées incompatibles³. »

Quelque cinq cents vers plus loin, l'empereur déclare à son sénéchal :

Ge ne l'ai pas por ce en dépit
s'el n'est sueur au roi d'Engleterre. (v. 3574-5)

[Chanson courtoise, v. 3625-31]

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 63.

2 *Ibid.*

3 Olivier Soutet. *Etude d'ancien et de moyen français*. p. 19

(« Si elle n'est pas la sœur du roi d'Angleterre, je ne la méprise pas pour autant¹. »)

Cette tournure répertoriée habituellement dans les manuels d'ancien français sous la rubrique « concessive hypothétique » oppose donc deux propositions incompatibles : 1. Liénor n'est pas de famille royale ; 2. l'empereur d'Allemagne veut se marier avec elle.

Les figures de concession les plus « brutales » restent le fait du coup de théâtre associé à la « trahison » de Liénor. Toute la stratégie du sénéchal repose sur la réunion d'énoncés dont le rapport d'implication est jugé inopérant : 1. personne, hormis le frère et la mère, ne connaît le secret de Liénor (sa marque en forme de rose sur la cuisse) ; 2. le sénéchal le connaît ; ce qui implique : 1. Liénor est pure ; 2. Liénor est impure (car déflorée). Ainsi, résume le traître :

[...] se li princē et li mestre
de vostre regne ne le savoient,
por nul grant chose qu'il voient,
ne seroient il a ce mis
que vos, qui estes ses amis,
l'eüssiez a feme n'a per. (v. 3554-59)

(« [...] si les princes et les hauts seigneurs de votre royaume venaient à le savoir, toutes les grandes qualités qu'ils verraient en elle ne leur feraient pas accepter que vous, qui l'aimez tant, la preniez pour femme légitime¹. »)

La concession consignée dans ces vers figure par ailleurs dans l'exemplier d'Olivier Soutet consacré à la question, et dont la traduction s'efforce, à plus forte raison, d'être respectueuse de la syntaxe : « quelque grande qualité qu'ils voient en elle, ils [les barons] ne seraient pas acquis à l'idée que vous, qui l'aimez tant, la preniez pour légitime épouse². »

De même, ce coup de théâtre trouve sa meilleure traduction concessive dans la bouche de l'empereur qui recourt à une métaphore des échecs pour souligner son « estonnement » au sens classique du terme :

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 73.

« Onques mes rois ne perdi fiece
ançois que ses gieus fust assis. »

(« “Jamais roi n’a perdu sa reine avant même d’avoir disposé ses pièces sur l’échiquier”³. »)

De nouveau, la concession latente de l’énoncé fait apparaître deux propositions incompatibles : 1. la partie n’a pas débuté ; 2. perte de la dame, i.e. la pièce la plus importante du jeu d’échecs (avec le roi).

La contenance modale associée au *subir* est donc présupposée par l’effraction d’un impossible dans le champ perceptif du sujet. Les vers narratifs préparant l’insertion courtoise consignent donc des tours concessifs, parfois grammaticalement actualisés, systématiquement suivis d’un chant courtois, qui, en tant que discours foncièrement poétique, semble diffuser son noyau événementiel hors de la strophe où elle est cantonnée. Toute poésie repose, en effet, sur la concession, comme le suggère Pierre Ouellet qui s’avère être ici en parfait accord avec la théorie de de Zilberberg:

« Selon Aristote, l’expression poétique (ou *poiétique*) possède une *energeia* qui produit l’effet cathartique, qui force l’imagination en faisant entrer l’“impossible” (*adunaton*) dans l’“apparence réelle” en quoi consiste l’“irréalité” du “monde image” propre à toute fiction. [...] L’*ekplêxis*, l’étonnement, la stupeur, l’éblouissement qui confine à l’aveuglement, à la sidération, fondement du choc qu’est toute catharsis, décrit l’ultime visée de l’expression poétique, dont l’enjeu est de faire naître des “états perceptifs” chez le sujet percevant plutôt que de simples “états perceptibles” dans le monde à percevoir⁴.

La configuration A, corrélée au genre approprié, sert donc dans la *Rose* de support à l’expression de l’événement dont nous avons repéré les traces en nous inspirant des travaux de Zilberberg. Le registre courtois a donc la particularité de scander des objets-événements se déclinant en plusieurs types : le « *coup* de foudre » et le *coup* de théâtre, lui-même figuré par trois épisodes possibles (l’invitation, la « trahison » et le *deus ex machina*). Or, cet effet frappant se laisse apprécier dans la modification des états perceptifs qu’il provoque sur le sujet, particularisé alors par son comportement passif et une contenance déterminée par le *subir*. Ainsi l’inattendu

1 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 73.

2 Soutet, *op. cit.*, p. 25.

3 Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 73.

4 Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, p. 258.

constitue-t-il un puissant anesthésiant en raison de ses spécificités tropologiques mettant le sujet percevant en face de figures concessives temporairement insolubles. La poésie du genre courtois s'accorde donc avec l'entour narratif, pas seulement via la stricte congruence de ses contenus thématiques et/ou dialectiques, mais également par l'entremise de données sémiotiques dont l'encadrement narratif porte les empreintes. Pour résumer, nous pouvons affirmer que l'armature configurative réclamant l'insertion d'un genre aristocratisant sert de cadre expressif au déploiement d'un signifié définissable selon des principes inhérents à la théorie de l'événement développée par Zilberberg.

Il est temps de s'intéresser à nouveau à la configuration A afin de voir si, là encore, la « théâtralité du sens » induit, dans le plan du contenu, un sens isomorphe qui serait, par conséquent, opposé au signifié événementiel de la configuration B.

2 L'attendu sanctionné par le genre popularisant

Il ne nous semble guère utile de reprendre point par point les constituants de la configuration A pour nous rendre compte que son architecture sémiotique signale un sens événementiel en tous points opposé à celle de la configuration B. Un bref résumé conviendra ici tout autant qu'une analyse détaillée qui, à la longue, pourrait se révéler redondante.

Tout d'abord, les différents objets rythmés par la scansion de chansons à danser ne sont plus liés au *survenir*, et relèvent du « sérial »¹. Rappelons en effet que la plupart d'entre eux sont figurés par des festivités cycliques ou des divertissements régulés par des contraintes sociales qui ne bouleversent pas les habitudes de ceux qui s'y consacrent. Les subvalences de *tempo* et de tonicité sont donc ici ramenées à leur valeur minimale.

De fait, le sérial provoqué par l'*advenir* de ces objets n'entraîne pas, comme ce fut le cas auparavant, la déroute des sujets, dorénavant modalisés par l'*agir*. En outre,

¹ Dans la terminologie zilberberguienne, le « sérial » s'oppose à l'« inaugural ». Claude Zilberberg, *De la nouveauté* (à paraître), p. 54.

l'opposition se prolonge dans son actualisation énonciative et stylistique qui remplace la *concession* aristocratisante par l'*implication*¹ popularisante. Comme le disent les divers refrains/rondeaux repris en chœur par les interprètes qui semblent en assumer pleinement les propos, *Bien doi joie avoir*, c'est-à-dire, « il est logique que j'éprouve de la joie ».

La *Rose* ne se résume donc pas à une succession d'événements plongeant les sujets dans la stupeur : les épisodes construits sur la base de la configuration A produisent un renversement des sub-valences de la configuration B qui, pour user d'un terme imagé, se détendent à intervalles réguliers, faisant ainsi alterner des univers de tension avec des univers de relâchement. À présent que nous avons une idée plus précise de la signification associée à la contiguïté des formes lyriques constatées par Regina Psaki et Emmanuèle Baumgartner dans la *Rose*, il nous semble utile d'étendre l'enquête aux autres oeuvres régentées par le rapport configuration/genre étudié.

4.1.3.2 L'ÉVÉNEMENT DANS LE RESTE DU CORPUS

Ce nouvel examen global consistera en une synthèse des indices soumettant l'apparition des genres lyriques à des données événementielles telles qu'elles ont pu être dégagées de la *Rose*. En raison de l'association, d'une part de la configuration A et du sérial, d'autre part de la configuration B et de l'événement, c'est-à-dire, à chaque fois, entre un plan de l'expression et un plan du contenu, nous sommes tenus d'écarter les romans ignorant les corrélations entre le discursif et le lyrique (i.e. : la *Châtelaine de Saint-Gilles*, le *Lai d'Aristote*, la *Poire*, et *Escanor*).

A l'issue de ce premier tri, restent les œuvres qui soumettent les vers narratifs à des contraintes discursives préparant l'insertion de tel ou tel genre. Nous souhaitons donc vérifier si, comme dans la *Rose*, la configuration signifiante, lorsqu'elle est

¹ Ainsi que le souligne Zilberberg, l'implication est la figure inverse de la concession : « [u]n partage tendanciel indéniable existe qui associe, d'une part la rhétorique argumentative et l'implication, d'autre part la rhétorique topologique et la concession [...]. » Zilberberg, *op. cit.*, p.175.

conforme au genre inséré, engendre le signifié isomorphe, qu'il soit de l'ordre de l'événement ou du sérial.

1 L'inaugural aristocratisant

En règle générale, les chansons courtoises s'intercalent dans les moments forts du récit qui reproduisent, à peu de choses près, les *coups* isolés dans la *Rose*.

1.1 Amour, principale figure de l'événement

L'amour constitue, bien entendu, un objet-événement largement exploité qui, toujours, abasourdit ses destinataires. Les pouvoirs de cette passion constituent vraisemblablement l'une des meilleures représentations du produit paroxystique de *tempo* et de tonicité terrassant le soupirant. La naissance des sentiments est par ailleurs souvent représentée comme une bataille opposant le cœur du malheureux à l'allégorie Amour, traditionnellement représentée sous les traits d'une suzeraine autoritaire et impitoyable.

Souvent également, Amour est comparé à un dard, c'est-à-dire à une figure qui suppose, pour celui qui en est touché, une douleur aiguë (tonicité +) et soudaine (*tempo* +). Ainsi, si la dame de Fayel, au début du *Châtelain de Coucy*, est épargnée par cette intrusion aussi vive que brutale de l'événement, c'est-à-dire si elle n'est pas encore frappée

Dou dar de quoi Amours argüe
Les siens [...]. (v. 351-2)

(« du trait dont Amour frappe ses victimes »¹),

le chevalier Renaut, quant à lui, présente bien tous les symptômes du sujet sémiotique dont le champ de perception est envahi par les sub-valences habituelles portées à un degré maximal :

¹ Petit & Suard, *op. cit.*, p. 27.

Et li castellains fu couciés
 Qui mout priés del cœur est touciés. (tonicité + , *tempo* +)
 Amors le tient (*subir*) si et esprent (tonicité + , *tempo* +)
 Qu'en lui autre confort ne prant
 Que de bien siervir, sans folie,
 Amours et sa dame jolie. (v. 301-08)

(« Le châtelain est couché, lui aussi, qu'Amour a frappé très près du cœur. Amour le possède et l'enflamme tant qu'il ne trouve de réconfort qu'à bien servir, courtoisement, Amour et sa dame jolie¹. »)

Conformément au sociolecte inhérent à l'art lyrique pratiqué par les troubadours et les trouvères, aimer, pour le Châtelain, c'est « admirer », au sens que lui attribue Descartes, c'est-à-dire se laisser dominer par une « force brusque » contre laquelle toute lutte est vaine. Tout comme dans la *Rose*, le « *coup* de foudre » ne se dissipe pas et continue d'accaparer le sujet privé à jamais d'une contenance modale de l'ordre de l'*agir* : vaincu d'emblée, il ne prendra jamais le dessus, ce qui lui vaut de composer les principales chansons courtoises² citées et illustrant le maintien de son « estonnement » initial.

La grande majorité des chansons courtoises de *Meliacin* s'insère également dans un contexte discursif (configuration B) propice à l'expression d'un événement lié à l'intrusion brutale de la passion. Emporté par le cheval mécanique en terre inconnue, Méliacin, s'aventurant de nuit dans un château, rencontre « par hasard » une jeune fille à la beauté prodigieuse, enfermée dans sa chambre par son père Alsimus, roi de Perse. Devant le tableau étonnant que compose cette somptueuse créature étendue sur son lit, Meliacin se trouve assailli par un événement qui prend, une fois de plus, l'aspect de l'allégorie suzeraine :

Ne penssoit adont mal traire,
 Mais Amours, qui bien set atraire
 Ceus qu'ele voet en sa bataille,
 Prist si Meliacin sans faille
 Qu'en lui n'ot ne sens ne savoir.
 Comment sens ? Il savoit de voir

¹ *Ibid.*

² IL 1, v. 362-406 ; 2, v. 816-55 ; 7, v. 5952-91 ; 8, v. 7005-11 ; 9, v. 7347-97.

K'il ert embatus nicement
Et demeuroit plus folement
Et que, s'il i estoit tenus,
Il serait pris et retenus,
Ou mors ou mis en grief prison,
Et il n'i regardoit raison,
Ains fu teus que tous s'oublia ;
Ne tant ne quant ne s'esmaia,
Ains regarda ce que li plut. (v. 1697-1771)

(Il ne pensait pas mal agir ; Amour qui sait bien attirer ceux contre qui elle veut lutter ne manqua pas de prendre dans ses filets ce jeune homme naïf et dépourvu d'expérience. Quelle expérience pouvait le préserver ? Il savait parfaitement qu'il s'était stupidement laissé vaincre et il demeurait là, plus sottement encore : si on venait à le découvrir, on le capturerait et il serait mis à mort ou jeté dans une épouvantable prison, mais cela ne le ramena pas à la raison et il resta ainsi perdu dans ses pensées. Nullement effrayé, il admira ce qui lui plut beaucoup.)

La passion débute donc à nouveau sous la forme d'un combat contre une allégorie toute-puissante et contre laquelle on est obligé de rendre les armes pour *subir* son diktat. La démesure de cet apparaître a bien ici pour corrélat désaccentué la perception. L'événement remplissant le champ de présence du sujet, ce dernier, quasi-hypnotisé, se montre incapable de remonter à la surface d'un monde pourtant rempli de dangers. Ainsi, la venue pourtant peu discrète du géant, censé surveiller l'accès de la chambre de la jeune fille, ne parviendra pas à sortir Meliacin de sa torpeur, et c'est Celinde qui devra improviser sa défense :

« [...] Qui estes vous ? savoir le voeil. »
Meliacins, qui par son voeil
Fust aillors, ne li dist mot onques.
Mais la pucele dist adonques :
« Jaians, qu'est-ce que dit avés ? » (v. 1913-17)

(« Qui êtes-vous ? Je veux le savoir. » Meliacin, qui aurait souhaité être ailleurs, ne broncha pas. C'est la jeune fille qui, en revanche, répondit : « Géant ! qu'avez-vous dit ? »)

Une fois de plus, cette intrusion de l'événement dans la vie du jeune homme commande l'insertion de la première chanson courtoise et la plupart des suivantes¹. D'ailleurs, même privé de sa promise, Meliacin, à l'occasion des *ramembrances* qui ponctuent sa quête avant chaque insertion aristocratisante, ne cesse de reconstituer cet événement initial que la disjonction entre sujets ne fait qu'amplifier.

1.2 La trahison

La trahison, comme dans la *Rose*, constitue un autre aspect exploité par les auteurs de l'événement, qui vient, en toute logique, renverser l'admiration ressentie sans pour autant atténuer les valeurs maximales des sub-valences affectant le sujet. On se souvient par exemple des déconvenues du châtelain de Couci en face de cette porte barricadant l'objet de ses désirs et l'« enfermant » à l'extérieur du monde où trône l'inflexible *domina*. De nouveau, un événement chasse l'autre et impose au sujet un objet inattendu le conduisant à « quitte[r] “à son corps défendant” l'univers de la mesure pour celui de la démesure »² :

Lors se desmente et dist em bas :
« Ha ! comme je suis caitis et las,
que j'aimme, et si ne m'aimme on mie !
Las ! je cuidoie avoir amie,
Mais g'i a bien dou tout fali ! »
Lors se replaint, et dis « Ay mi !
Las ! por quoi onques y pensai ?
Mal de l'heure que l'acointai ! »
Ensi est a tel desconfort
Qu'a poi ne se met a la mort [...] (v. 2575-83)

(« - Ah ! Quel malheureux je suis ! J'aime et ne suis pas aimé ! Hélas ! Je croyais avoir une amie, mais ce n'était qu'un leurre ! «

Puis il recommence à se plaindre et dit :

- Malheureux ! Hélas ! Pourquoi avoir songé un jour à elle ? Maudit soit l'instant

1 IL, v. 2130-8, 2. v. 3598-607 ; 4, v. 3869-76 ; 9, v. 5794-800 ; 10, v. 5984-93 ; 11, v. 6321-330 ; 12, v. 8110-18 ; 13, v. 8852-62 ; 14, v. 8876-87 ; 15, v. 9027-33 ; 16, v. 10855-62 ; 17, v. 10938-49 ; 19, v. 16745-53 ; 20, v. 16823-30 ; 21, v. 16878-88.

2 Zilberberg, *op. cit.*, p. 160.

où je fis sa connaissance !

Tel est son désespoir, et il est prêt à se donner la mort [...] ¹. »)

L'événement produit en outre ses effets dévastateurs sur le héros au point que celui-ci, en sujet foudroyé par cette admiration dysphorique, aura tout juste le temps de composer une nouvelle chanson courtoise (v. 2591-614) avant de se trouver spectaculairement privé de son intégrité physique comme psychologique :

Ains qu'il eüst parfait ce dit,
Vint a sa maison, car petit
De voie jusqu'a la avoit ;
Mais ne croi qu'oncques nuls qui soit
Eüst le cœur plus mesasiet.
Cel jour n'a beüst ne mengiet,
Ains fist appareillier son lit,
U lors se couca sans delit.
Dont li prist telle maladie
Que bien cuida pierdre la vie ;
En son lit se jut plus d'un mois ,
Foibles, anguisseus et destroys. (v. 2615-26)

(« Avant d'avoir achevé ce poème, il parvint à sa demeure, dont il était peu éloigné ; mais nul être au monde, je crois, n'avait le cœur plus malheureux. Ce jour-là, il ne but ni ne mangea, mais fit préparer son lit où il se coucha sans plaisir. Alors il fut frappé d'une maladie si grave qu'il crut bien perdre la vie ; il demeura au lit plus d'un mois, sans force, dans l'angoisse et l'affliction ². »)

Cet événement, caractérisé par son jaillissement dans le champ de présence du sujet dont l'alitement est la figure spectaculaire de la modalité du *subir*, affectera ainsi le héros jusqu'à ce que sa dame le prenne en pitié.

Souvenons-nous également du contexte dans lequel s'insère l'unique strophe courtoise de la *Châtelaine de Vergy* : le chevalier, accusé d'avoir courtisé l'épouse de son suzerain, est sommé de s'expliquer devant celui-ci au cours d'un interrogatoire musclé. La trahison n'est pas le fait de la dame désirée, comme c'est effectivement le cas dans le *Châtelain de Coucy*, ou ainsi que le laissent supposer les propos du sénéchal

¹ Petit & Suard, *op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 65.

dans la *Rose*, mais elle est ici complotée par la duchesse exaspérée précisément par le refus qu'opposa le chevalier à ses avances. L'événement repose donc sur une incompatibilité des propositions : 1. le chevalier est la dernière personne que l'on pouvait accuser de trahir la confiance du duc ; 2. le chevalier est accusé et menacé de mort pour son forfait. La sentence implacable prononcée par le souverain fait donc brusquement irruption dans l'univers tensif du chevalier injustement accusé. L'événement frappe alors de plein fouet, privant momentanément le chevalier de ses capacités, et affectant une fois de plus son intégrité organique comme morale :

Quant li chevaliers ce entent, (*tempo* +)
d'ire et de mautalent esprent (tonicité +)
si que lui trament tout si membre,
que de s'amie li remembre
dont il set qu'il ne puet joir
se n'est par aler et venir
et par reperier ou païs
dont li dus veut qu'il soit eschis ;
et d'autre part li fet mout mal
ce qu'a trahitor desloial
le tient ses sires et a tort ;
si en est si grant desconfort
qu'a mort se tient et a trahi.

(En entendant ces mots, le cœur du chevalier s'enflamme de colère au point qu'il se met à trembler de tous ses membres : il pense à son amie dont il sait qu'il ne peut jouir qu'à condition d'être maître de ses allées et venues au royaume duquel veut le bannir le duc. D'autre part, il est profondément attristé d'être considéré par son seigneur, et à tort, comme un traître. Son affliction est si vive qu'il se tient pour mort et trahi.)

Parvenu laborieusement à plaider sa cause en dévoilant sa relation intime avec la Châtelaine de Vergy, le chevalier parviendra à transformer le contenu de l'événement en état, c'est-à-dire, « à résoudre les syncrétismes intensif et extensif que le discours projette [...] »¹.

L'événement exprimé par la configuration B de la *Châtelaine de Vergy* ne se trouve donc aucunement supplanté par un autre, mais il finit par épuiser ses valences

maximales conformément à la théorie zilberberguienne : l'accusation, subie dans un premier temps, dévie ainsi progressivement vers une défense active du chevalier qui devra permettre finalement à son seigneur de l'accompagner à son prochain rendez-vous amoureux afin qu'il puisse vérifier par lui-même la véracité de ses propos.

Dans les trois romans qui viennent d'être évoqués, la scansion du registre courtois répond donc bien à un impératif de sens lié à l'irruption, dans les vers narratifs, d'un événement se limitant à des objets stéréotypés de la littérature médiévale : l'amour et ses péripéties. Les corrélations réunissant la configuration B et son genre lyrique aristocratisant signifient par conséquent que quelque chose de démesuré est en train de dévaster les acteurs du récit, risquant de les plonger dans une stupéfaction dont ils ne sont pas prêts de se remettre, sidérés qu'ils seront, dans la plupart des cas, tant que l'événement ne sera pas reconfiguré en état.

2 *Le serial popularisant*

Meliacin, dont les chants popularisants s'affranchissent des contraintes structurelles présidant à la construction de la configuration attendue, sera ici laissé de côté. Il nous reste en revanche à examiner l'isomorphie de la configuration A et de son contenu événementiel dans les autres textes qui respectent le rapport configuration/genre tel qu'il a été préalablement défini : de nouveau le *Châtelain de Coucy*, auquel s'ajoutent la *Court de Paradis*, le *Tournoi de Chauvency*, *Sone de Nansay*, *Renart le Nouvel* et la *Violette*. Quelques observations générales suppléeront à un examen minutieux. Nous regrouperons donc les textes où le sérial alterne avec l'inaugural en vertu d'une alternance des configurations, puis nous évoquerons les textes tout entiers spécifiés par une absence de contenu événementiel ; enfin, nous observerons, à partir de *Sone de Nansay*, un cas d'affaiblissement des sub-valences inhérentes à une admiration initiale.

1 Zilberberg, *op. cit.*, p. 165.

2.1 Le sérial alternant avec l'événement

Un refrain inséré dans sa configuration A signale généralement que l'on bascule dans la catégorie opposée de l'événement. Cela ne signifie pas pour autant qu'il cesse d'accaparer l'univers tensif du sujet : le sérial sert de repoussoir, ne cessant ainsi de valoriser l'opposition entre le sujet principal anéanti par l'*inattendu* et les sujets secondaires, maîtres de leur attente et installés dans l'ordre raisonné de l'*attendu*.

Ce n'est pas un hasard si, dans la *Rose* et le *Châtelain de Coucy*, les deux protagonistes frappés de plein fouet par l'inaugural n'interprètent pas de chants popularisants¹. Subissant les effets de l'admiration, ils laissent soin aux autres d'interpréter un genre lyrique commandé par des comportements subjectaux en phase avec le sérial. De même, dans la *Violette* et *Renart le Nouvel*, les refrains, lorsqu'ils sont associés à la configuration A (puisque dans ces deux textes, le genre popularisant transite dans des configurations diverses, B comme N, mais que la configuration A exige presque toujours un genre popularisant) consacrent des non-événements, c'est-à-dire des objets intelligibles et lisibles pour les sujets qui ne se trouvent en aucun cas secoués par l'incursion dans leur champ de présence de ce qui normalement ne peut pas se produire.

2.2 Le non-événement romanesque

Soit la *Court de Paradis* et le *Tournoi de Chauvency*, deux romans construits sur la base d'une unique configuration A et intercalant, de fait, exclusivement des refrains : si l'on s'en tient à la corrélation du genre avec un signifié événementiel consigné dans les vers narratifs, on doit logiquement s'attendre à ce que le sérial soit le moteur principal d'un récit qui serait alors privé de péripéties. Or, c'est bel et bien ce qui se produit dans ces deux textes qui se singularisent par une absence totale d'événements, sans qu'aucun *coup* du sort ne vienne affecter des sujets toujours maîtres de leurs actes. Plagiant une célèbre citation de Saint-Exupéry², nous pouvons avancer que si le sujet se

¹ Nous avons toutefois relevé une exception dans la *Rose*, cf. p. 375-377.

² « L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. » *Terre des hommes*, p. 139.

découvre quand il se mesure à l'événement, l'absence de celui-ci prive celui-là de raison d'être. C'est bien l'impression qui se dégage à la lecture de ces deux textes qui ne comportent aucun protagoniste mais seulement des personnages qui, par conséquent, ne sont jamais transportés ou anéantis par l'inaugural. La valeur de l'écart entre la visée de l'objet attendu et sa saisie étant nulle, « le sujet sera un sujet selon la perception aux prises avec des “choses” qui ne sont que des... “choses”¹ ».

Ainsi, de nombreuses personnalités bibliques défilent à la fête que donne le Seigneur à la cour de paradis comme s'il s'agissait d'une chose communément attendue. D'ailleurs, si l'événement, comme le dit Claude Zilberberg, « a ce mérite de précipiter une transcendance dans l'immanence », il faut se rendre à l'évidence que ce petit texte religieux est tributaire du mouvement inverse : une immanence est précipitée dans la transcendance ! En effet, ce qui devrait être considéré comme l'événement suprême, c'est-à-dire la rencontre du terrestre et du céleste, soit la conjonction la plus énigmatique de l'impossible et du possible, est simplement figuré par un bal d'une grande platitude métaphysique, attestant d'une banalisation du sacré par des *us* profanes. Malgré leur statut divin ou religieux, les acteurs de la configuration A sont secondaires dans le sens où ils n'ont pas à affronter un bouleversement inattendu ravageant leur contenance subjectale.

La secondarité des acteurs participant au tournoi à Chauvency est également significative. Pas un seul instant le roman de Jacques Bretel n'atteint un acmé présageant du double surcroît de *tempo* et de tonicité propre à l'événement et produisant la déroute modale des sujets, qui, d'un bout à l'autre du roman, semblent parfaitement contrôler la situation.

2.3 L'événement maîtrisé

Sone de Nansay fait entrevoir, à l'occasion de ses deux insertions popularisantes, une désagrégation des sub-valences associées à un événement antérieur. Sone, dans un premier temps, fut bel et bien pétrifié par l'amour de la belle Yde à qui son cœur

¹ Zilberberg, *op. cit.*, p. 166.

semblait définitivement acquis, ainsi qu'en attestent, par exemple, ces quelques vers initiaux rappelant les batailles, perdues d'avances, de nos héros frappés d'amour :

Et nuit et jour ses cuers travaillent,
N'est eure qu'amours ne l'assaille.
[...] Or est amours mout bien prouee,
En gentil cuer s'est ostelee,
Ki dist que ja ne li faurra,
Ne sans amour jour ne sera.
[...] Amours trenchans fourment l'argue.
Ne dort fors poi ne ne mengue. (v. 163-190)

(Nuit et jour, son cœur souffre. Pas une heure sans qu'Amour ne l'assaille ! [...]
Amour, rompu à ce genre de situation, s'est invité dans le cœur du jeune homme qui lui promet de ne jamais lui faire défaut et d'être à jamais un homme amoureux [...] Amour lui porte avec violence un coup acéré : Sone dort peu et se nourrit du minimum.)

Chacune de ses rencontres avec sa dame le laisse en proie, bien évidemment, à une admiration tétanisant le moindre de ses gestes, et le plongeant dans une sorte d'aphasie qui laisse perplexe la jolie demoiselle :

Quant Yde le voit si taisant,
Qu'il ne disoit ne tant ne quant,
Se lui a demandé nouvelles
Des chevaliers et des puchiellés,
Ensi com amoureusement.
Mais chilz l'en dist couardement ;
Qu'il redoutoit au mesparler [...].
Et s'a grant pieche la esté,
Lo celle l'a arisonné
En souriant mout douchement.

Et chilz s'en alume et esprent,
Dont sa grans destreche est doublee [...].
Si dist : « A Dieu, vous rench, amie,
N'est pas ma journée accomplie [...],
Or sui en prison retenus ;
De men sens m'i sui enbatus
Ne d'autrui sens n'i ouvrerai ;
Pour tant en la prison morrai. »
Lors s'en part et chelle pensa,
De quelle prison il parla. (v. 223-64)

(Devant l'attitude silencieuse du jeune homme qui ne dit mot, elle lui demanda de manière complice s'il avait des nouvelles des autres chevaliers et jeunes femmes. Mais Sone, avec lâcheté, lui répondit qu'il redoutait de parler inconsidérément [...]. Il demeura ainsi un long moment. Alors Yde, souriante, lui adressa la parole avec tendresse, embrasant ainsi le cœur du chevalier dont la détresse s'en trouva redoublée [...]. Il dit alors : « Je vous salue Mademoiselle, ma journée n'est pas terminée [...]. Je suis retenu en prison ; je m'y suis débattu avec la sagesse dont j'étais capable, mais même la sagesse d'autrui ne pourra me libérer. C'est

pourquoi je vais mourir dans cette prison. » Le voilà qui s'en va laissant la jeune femme se demander de quelle prison il parlait.)

Visiblement, la belle Yde ne maîtrise pas la phraséologie courtoise. Projeté dans cette prison inconnue de la jeune fille, Sone est bien dans la situation typique du poète en détresse, bien que la configuration aristocratisante construite autour d'un tel malentendu ne se solde pas, ainsi que nous avons pu le constater, par l'insertion du genre requis ailleurs.

Bref, conjuguant un *tempo* et une tonicité à l'apogée de leurs valences, l'événement, figuré encore une fois par les traits de l'allégorie maîtresse, surgit dans le champ de présence du sujet et l'accapare... momentanément. En effet, éconduit plusieurs fois, Sone partira à l'aventure chevaleresque dans l'espoir d'oublier l'indomptable demoiselle. Avec succès ! De fait, lorsque au beau milieu du roman les deux jeunes gens sont à nouveau réunis, l'attitude réservée du jeune homme illustre un affaïssement des dimensions intensives de l'événement premier, contrôlé à présent par le sujet qui a en quelque sorte repris le dessus. Nous sommes du reste prévenus de cette lente détérioration événementielle bien avant cette fameuse scène de froides retrouvailles, comme le montrent ces vers exposant les sentiments éprouvés par le jeune homme à l'idée de côtoyer à nouveau celle dont il fut jadis éperdument amoureux :

Tous jours est ses cuers plains d'anui.
Mout l'a celle amours abatu.
Car toute joie en a pierdu
N'a l'amour ne wet recouvrer,
Anchois travaille a l'oublier.
Mais li oublijers li vient lent [...] (v. 9700-05)

(Son cœur toujours le tourmente. Cet amour l'a vaincu complètement. Toute joie l'ayant abandonné, Sone souhaite ne plus être amoureux, et s'efforce d'oublier. Mais cela ne vient pas vite [...].)

Le « *coup* de foudre » initial a donc lentement suivi la voix de la décadence, et les coups lancés par Amour ont fini par s'éteindre au cours des diverses rencontres du chevalier et de sa dame en vertu d'une règle événementielle que Zilberberg planifie en ces termes :

« [...]à partir du moment où le sérial n’ajoute plus “rien“ ou ne “rapporte plus rien“, les conditions de la désémantisation prochaine, c’est-à-dire du désintérêt puis de l’indifférence, sont réunies dans l’expectative de l’intervention d’un principe que l’on peut énoncer ainsi : *ce qui ne s’accroît plus, doit décroître*, comme si l’expression à *intensité constante* n’avait en l’occurrence pas cours¹. »

Or, le résultat final de cette désémantisation est perceptible dans les octosyllabes narratifs construits sur la base d’une configuration A englobant la première insertion lyrique :

[...] Dont s’est la contesse levee.
A sa diestre main Sone prist,
A l’autre Ydain, et si lor dist :
« I convient nous trois commenchier
Le chanter pour fieste essauchier. »
Ceste canchonnette canta,
Telz y ot qui il em pesa [...] (v. 10388-94)

[refrain, v. 10395-98]

([...] la comtesse se leva alors. De sa main droite, elle saisit Sone, de l’autre, Yde, puis elle leur dit : il convient que nous commençons à chanter pour ouvrir les festivités. Elle chanta cette chansonnette - il y en eut un qui en fut contrarié - [...].)

L’événement initial a donc cessé de produire ses effets stupéfiants sur le sujet dont l’admiration a progressivement fait place à la lassitude : le cœur n’y est plus, comme le dit une expression particulièrement adaptée à la terminologie courtoise. Désormais redevenu maître de lui-même, Sone reste parfaitement indifférent à la conjonction initiée par la comtesse dans le cadre d’une configuration A qui intercale deux chants popularisants.

Par conséquent, le rapport genre/configuration, dans les œuvres où il joue effectivement un rôle prépondérant dans la pratique de l’insertion, constitue une toile de fond signifiante d’où se détache un objet événementiel ou sérial, impliquant chez les sujets deux types de contenance modale. Dans les œuvres concernées, des univers de tension, bien que persistants, s’effacent de la scène narrative pour céder, en guise d’intermède, à des univers de détente. Ainsi, au héros, sujet de l’événement, s’oppose la

¹ *Ibid.*, p. 58.

foule des anonymes à l'abri de toute déflagration susceptible de détourner le long fleuve tranquille de leurs existences.

Par ailleurs, certains romans entièrement construits sur la base d'une configuration popularisante se singularisent par une absence totale d'événements ce qui prive le lecteur d'assister à l'instauration d'un sujet narratif comme événementiel.

Enfin, nous avons pu observer pour la première fois, avec *Sone de Nansay*, une stabilisation de l'événement suivie de sa désagrégation atteignant son terme au moment de l'insertion des pièces popularisantes qui signalent par conséquent l'étape finale du désamour progressif éprouvé par un soupirant trop souvent éconduit.

4.1.4 Synthèse

La confrontation des premières séquences de la *Violette* et de la *Rose* nous ayant mis sur la voix d'une pratique de l'insertion en rapport avec son énonciation contextuelle, nous avons voulu en savoir plus sur l'existence du rapport configuration/genre dans les autres textes.

Nous avons donc regroupé, pour commencer, les œuvres dans lesquelles on constate une observance des règles constitutives d'une configuration d'accueil spécifique au genre inséré. Bien que la plupart des textes de cette première catégorie ne permette pas de dégager l'homologie sous-jacente à la *Rose*, aucun d'entre eux ne manifeste de rupture dissociant le poème des quatre pivots fondant une armature énonciative précise : la *Rose* et le *Châtelain de Coucy* alternent les configurations accompagnées de leur genre attendu ; la *Court de Paradis*, le *Tournoi de Chauvency* et *Sone de Nansay* ne transgressent pas les codes, quand bien même ils n'insèrent que des refrains. Il en va de même pour la *Châtelaine de Vergy* si ce n'est que ce bref récit manifeste une adéquation à partir seulement d'une strophe aristocratisante. Nous avons choisi, par conséquent, de résumer le rapport configuration/genre en usant de la formule

(A : popularisant):: (B : aristocratisant).

La deuxième catégorie réunit des romans illustrant un seul membre de l'homologie ci-dessus, qui, de fait, n'en est *stricto sensu* plus une. Ainsi, *Renart le Nouvel* fait bel et bien état de configurations appropriées à l'intercalation de refrains, dont l'irruption se trouve, dans le texte d'accueil, sous le contrôle des indices habituels, mais le système donne déjà des signes de déstabilisation selon deux tendances : d'une part, il arrive que la construction parodique d'une configuration, associée précédemment au chant aristocratisant, se solde, contre toute attente, par un refrain ; d'autre part, le genre popularisant semble parfois ne plus se limiter à une configuration canonique (A ou B), le chant jaillissant alors dans un cadre non déterminé.

Meliacin, de son côté, subvertit le système de manière opposée : dans l'ensemble, les configurations aristocratisantes, nettement isolées du reste de la narration, sont suivies de chansons de trouvère conformément à la pratique adoptée par Renart et Jakemes, mais c'est le refrain, cette fois-ci, qui se trouve dissocié du carcan régulant ailleurs son apparition.

La *Violette*, qui, globalement subvertit le système au profit, comme dans *Renart le Nouvel*, du genre popularisant, relève de cette catégorie. Un tel rapport peut, par conséquent, être schématisé comme suit :

A -> chant popularisant ; B -> chant aristocratisant.

Enfin, la rupture semble définitivement consommée avec la *Châtelaine de Saint-Gilles*, le *Lai d'Aristote*, la *Poire*, et *Escanor* où les insertions, exclusivement des refrains (excepté pour le dernier ouvrage), répondent à d'autres exigences que celles impliquant la recreation de configurations hôtes, soit :

N-> chant popularisant.

Revenant à la *Rose*, nous avons pu constater que la construction des configurations en relation avec tel ou tel genre signalait la construction d'un sens en rapport avec un événement. Ainsi, le registre lyrique réclame un aménagement narratif

qui traduit une opposition sérial vs événement se superposant aux homologues dégagées, de sorte que :

A : sérial :: B : événement,

ce qui suppose :

chant popularisant : sérial :: chant aristocratisant : événement.

Cette dichotomie événementielle contenue dans les configurations est perceptible dans chaque roman qui respecte au moins un aspect du bipôle énonciatif. Ainsi, des régularités se dégagent, composant un système associé à une pratique de l'insertion que l'on peut résumer ainsi : soit les vers narratifs habillent l'armature d'une configuration A reliée au registre popularisant, et dans ce cas, le sens du rapport relève du sérial ; soit les vers narratifs habillent une configuration B reliée au registre aristocratisant, et, dans ce cas, le sens du rapport relève de l'événement.

Eu égard aux superpositions homologues reliant une configuration à un genre et à un sens événementiel spécifique, nous pouvons, dès lors, proposer le résumé typologique suivant :

Types	Rapport configuration/genre		
	I	II	III
Textes	<i>Roman de la Rose</i> (+ /-)	<i>Roman de la Violette</i> (-)	<i>Châtelaine de Saint-Gilles</i>
	<i>Châtelain de Couci</i> (+/-)	<i>Renart le Nouvel</i> (-)	<i>Lai d'Aristote</i>
	<i>Tournoi de Chauvency</i> (-)	<i>Meliacin</i> (+)	<i>Roman de la Poire</i>
	<i>Court de Paradis</i> (-)		<i>Escanor</i>
	<i>Sone de Nansay</i> (-)		
	<i>Châtelaine de Vergy</i> (+)		

N.B. :

- I : (A : popularisant) :: (B : aristocratisant) ;
- II : A -> chant popularisant ; B -> chant aristocratisant ;
- III : N-> chant popularisant ;
- + : genre aristocratisant associé à l'événement ;
- - : genre popularisant associé au sérial ;

Ce tableau nous invite à fomuler quelques remarques supplémentaires.

Cette typologie des textes selon un rapport genre/configuration s'affranchit des repères chronologiques auxquels l'histoire littéraire est traditionnellement attentive. La première oeuvre farcie présumée qu'est la *Rose* trouve sa plus fidèle réplique dans le *Châtelain de Coucy*, soit le dernier représentant au XIII^e siècle du genre. S'intercalent entre ces deux pôles équivalents, des romans qui actualisent ou neutralisent le rapport indépendamment de toutes données temporelles pouvant signaler une évolution quelconque.

Sur les treize romans examinés, neuf manifestent, tous comptes faits, une attention portée à une pratique de la jointure motivée par un ensemble de contraintes énonciatives : le type I, bien entendu, mais également le type II qui, en dépit de discordances affectant un genre, actualise des règles discursives propres au registre opposé. Les quatre romans restants sont, quant à eux, indifférents à ces régulations narratives imposées par le morceau inséré.

Les textes incluant le registre courtois (hormis la *Violette* qui configure à plusieurs reprises une énonciation aristocratisante à partir du genre popularisant) greffent un cadre énonciatif sur un registre qui n'en est que fictivement pourvu. Le grand chant courtois ressemble davantage, en effet, à un exercice de style savamment codifié qu'à une poésie inspirée d'une expérience personnelle. La pratique de l'insertion équivaut alors à une tentative pour adjoindre un contenu référentiel à un genre dont l'impersonnalité commençait à n'être plus au goût du jour, phénomène que laissent également soupçonner, au XIII^e siècle, l'apparition des *vidas* et *razos* ainsi que l'émergence d'une littérature dite « réaliste » regroupant des œuvres dans lesquelles point une certaine forme de subjectivité.

Parmi les neuf textes respectant, à des degrés divers, le rapport configuration/genre, seul *Meliacin* manifeste une discordance entre l'insertion popularisante et sa zone textuelle d'accueil. Cela confirme ce que nous avons pressenti à l'occasion de la comparaison de la *Rose* et de la *Violette* : les prescriptions accompagnant l'insertion d'un refrain ou d'un rondeau sont réclamées par une pratique sociale que les romanciers ont à cœur de reproduire. Cependant, cette norme extradiscursive ne constitue pas, comme le prouvent les textes du troisième groupe, une condition nécessaire et suffisante à l'intercalation.

Enfin, pour renouer avec la problématique initiale, les textes subsumés par les types I et II montrent que la réduction des hétérogénéités n'est pas uniquement le fait du croisement de l'interprétation et de l'interprétant. Les divers indices sémantiques proposés à l'interprétation du lecteur, les effets intentionnels et homogénéisants qui lui sont imposés sous forme d'interprétants, sont couplés dans la majorité des romans à des motivations génériques légiférant l'intrusion du poème que les médiévaux devaient être en mesure, par conséquent, d'anticiper.

Au terme de cette étude, il apparaît donc que le contenu du poème n'est pas le seul ciment de la coalescence des énoncés. Ainsi, s'il est indéniable que les romans farcis connectent le *sens* de la pièce lyrique et celui du texte d'accueil, ils peuvent également raccorder le *genre*, indépendamment de son signifié, à l'énonciation englobante.

4.2 TACTIQUE DE L'INSERTION

Le rapport configuration/genre relié au genre adéquat, et le sens événementiel que cela conditionne, ne sont pas les seuls indices assurant l'intrusion imminente de la pièce lyrique dans la narration. Une dernière série de signes, en amont du contenu cité, que nous rangeons dans la catégorie de la « tactique de l'insertion », permet également au lecteur de repérer les traces d'une jointure participant à la réduction des hétérogénéités laquelle, selon nous, est à la base du *modus operandi* du procédé étudié dans ce travail. Le terme de « tactique » fait référence à une quatrième et dernière composante sémantique que François Rastier définit en ces termes :

La composante tactique rend compte de la disposition linéaire des unités sémantiques. La tactique intéresse certes le plan de l'expression et celui du contenu, considérés ensemble ou séparément. Mais comme les unités de ces deux plans ne se correspondent pas nécessairement terme à terme, elles s'ordonnent dans des linéarités différenciées¹.

La définition touche un point sensible de la théorie sémantique qui s'en tient habituellement à la linéarité du signifié, laquelle ne correspond pas forcément à la linéarité du signifiant. Par ailleurs, les quatre composantes présentées dans ces pages en diverses occasions n'aident pas à appréhender pleinement le signifié et le signifiant comme le couple indissociable qu'illustre une célèbre métaphore saussurienne généralement admise, mais suscitant chez les sémanticiens des questionnements supplémentaires. Le fameux isomorphisme des deux plans se heurte, par exemple, aux relations qu'entretiennent les signifiés par l'entremise des procédures de dissimulations affectant des énoncés simples :

[...] dans *Un père en punissant, Madame, est toujours père* (Racine), le signe *père* conserve dans ses deux occurrences la même relation signifiant/signifié (qui définit leur classe d'équivalence). Et cependant les signifiés de ces deux occurrences se modifient réciproquement

¹ Rastier, *Sens et textualité*, p. 95.

par dissimilation, si bien que dans la première le trait /éducateur/ se trouve activé, et le trait /bienveillant/ inhibé, alors qu'il en va à l'inverse dans la seconde.

La relation signifiant/signifié n'est donc fixée que pour les signes-types ; pour les signes occurrences, elle varie indéfiniment en fonction des contextes. Il faudra en tenir compte pour caractériser la linéarité des signifiés¹.

Si nous avons eu à cœur dans la partie précédente de souligner l'articulation des configurations types avec leur sens événementiel, force est de reconnaître que l'entreprise ne sera pas toujours aussi aisée lorsqu'il s'agira d'harmoniser le couple signifiant/signifié du point de vue de sa linéarisation. Tantôt, il nous faudra évaluer la tactique produite par les rythmes de l'expression, indépendamment de son contenu ; tantôt nous devrons détailler la tactique inhérente au contenu, indépendamment de son expression. Cela étant dit, la tactique prend part à la reconnaissance de la jointure sur deux niveaux qui seront successivement examinés.

Un premier niveau a trait aux connexions entre les pièces insérées, plus spécifiquement entre certains *signes* dont l'expression nous invite à percevoir des rythmes textuels. Un second niveau, plus important, est associé à la scansion lyrique que produisent les insertions sur des segments antérieurs.

C'est par ces deux grands types tactiques que nous achèverons cette étude sur les insertions lyriques dans les romans en vers du XIII^e siècle. L'aspect ponctuel des phénomènes que nous nous apprêtons à décrire nous éloigne de toute tentation généralisatrice. Nous ne ferons finalement qu'observer, ici et là, des régularités qui interdisent toute systématisation du processus : les insertions lyriques instaurent avec parcimonie des rythmes qui ne sauraient en aucun cas fournir des critères, comme ce fut le cas auparavant, à une typologie rigoureuse.

¹ *Ibid.*, p. 95-96.

4.2.1.1 RELATIONS INTER-LYRIQUES

Dans les deux premières parties de ce travail, nous avons particulièrement insisté sur les relations narrativo-lyriques illustrées par l'interaction thématique et dialectique du texte inséré et du texte insérant. Or, les contenus lyriques, tout en manifestant une adéquation sémantique avec les octosyllabes narratifs, peuvent également s'organiser le long d'une chaîne de signifiés dont chaque insertion constitue un maillon. Parfois même, la relation inter-lyrique permet de deviner une organisation rythmique affectant uniquement le plan de l'expression.

1 Tactique du contenu

Croiser la tactique et la thématique revient, dans les textes qui nous occupent, à examiner la linéarisation des investissements sémantiques de la chanson redoublant la tactique des signifiés narratifs.

Les contenus sémantiques des chansons en chapelet sont généralement reliés entre eux par au moins un thème commun. Si l'on reprend la scène d'ouverture de la *Violette*, on s'aperçoit que le débat sur le mariage auxquels se livrent les jeunes gens prend forme par des citations lyriques, la position de chacune étant signalée uniquement à travers le chant qui transfigure l'expérience individuelle en expérience collective. Voici un extrait de ce dialogue lyrique, cité et traduit ailleurs¹, qui oppose les protagonistes lyriques sur la base des sèmes contraires /non marié/ vs /marié/

[IL 1]

Alés bielement que d'amer me duel. (v. 104) /marié/

[IL 2]

*Alés cointement et seri,
Se vous m'amez.* (v. 110-11) /marié/

¹ Cf. p. 225.

[IL 3]

Ja ne mi marierai,

Mais par amors amerai. (v. 119-20) /non marié/

[IL 4]

Se j'ainc par amors,

Joie en ai plus grant :

Mal gré en aient li mesdisant. (v. 126-27) /non marié/

[IL 5]

Seulete vois a mon ami ;

S'ai grant paor. (v. 134-35) /non marié/

[IL 6]

Aprendés a valoir maris,

Ou vous m'avés perdue. (v. 141-42) /marié/

[IL 7]

Ja ne lairai pour mon mari ne die

Que mes amis n'ai un resgart de moi. (v. 152-54) /marié/

Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'expliquer ailleurs, le trait spécifiant le *je* lyrique est parfois actualisé par la molécule sémique définissant l'interprète du chant (assomption par défaut) : la première insertion, par exemple, est entonnée par une *Comtesse* (v. 101), la seconde par la *duchoise de Bourgoigne* (v. 107), la sixième par *li castelaine de Nior* (v. 136), enfin la septième par *dame de normandie* (v. 143), soit quatre acteurs réunis par un ensemble de traits équivalents /fém/, /noble/ et /marié/. D'autre part, une *puciele* (v. 113), une jeune fille *suer au conte de Saint-Pol* (v. 121), la *demoisiele de Couchi* (v. 129) chantent, comme leurs propriétés sémiques le laissent supposer (/fém/, /noble/, /non marié/), les trois chansons anti-mariages.

Si les propriétés du *je* lyrique se trouvent condensées dans la mention du statut civil de l'interprète, qui du reste fait office d'interprétant dialectique, un deuxième réseau de connexion relie les chansons entre elles, illustrant un rythme sémantique basé sur le retour des sèmes spécifiques en relation avec le mariage. Ainsi, en tenant compte à la fois du principal trait sémantique du *je* lyrique et de l'interprète de la chanson, nous obtenons le rythme sémantique suivant :

AA' AA' BB' BB' BB' AA'

où A symbolise le trait /mariage/, B, le trait /non mariage/, le signe « ' », la pièce lyrique.

De même, l'immense chapelet de refrains cités à la suite dans *Renart le Nouvel* illustre une fois de plus l'interaction des composantes tactiques et thématiques régulant l'insertion lyrique. Souvenons-nous que l'ensemble du bestiaire renardien se réunit sur la scène romanesque pour un final grandiose en forme de feu d'artifice lyrique. Les insertions et leur interprète vont par paires : un premier animal s'empresse d'accueillir sa dame et de lui adresser une prière d'amour par un refrain ; celle-ci, en retour, lui donne sa réponse sous la forme d'une seconde insertion lyrique, puis c'est au tour d'un second animal, doué par conséquent des traits /mac./, /implorant/, de prendre place pour réceptionner sa dame, /fém./, /imploré/, et ainsi de suite, jusqu'à ce que tous ces avatars parodiques de la *fin'amor* aient pu faire part, avec la grandiloquence qui sied aux amants courtois, de la passion qui les consume.

Nous mentionnons ci-après quelques chansons lyriques, parmi les trente constitutives de ce chapelet, précédées du sémème renvoyant à l'interprète, et suivies des sèmes spécifiques communs aux acteurs lyriques et narratifs :

[IL 29]

'Nobles' (lion)

Dame qui men cuer avés pris,

Je suis li vos loiaus amis. (v. 6728-29)

/masc/, /implorant/

(Dame, vous retenez mon cœur prisonnier,

je suis votre loyal ami.)

[IL 30]

'Harouge' (léopard femelle)

Vous arés le singourie, amis de moi,

Che que mes maris n'a mie. (v. 6732-33)

/fêm./, /imploré/

*(Vous me posséderez mon ami,
ce qui n'est pas le cas de mon mari)*

[IL 31]

‘li bievre’ (lièvre)
*Pour vous, dame de haut pris,
Serai jolis.* (v. 6738-39)
/masc./, /implorant/

*(Pour vous, dame très estimée,
je serai ardent.)*

[IL 32]

‘Wuate’ (marmotte)
E, Diex si très douc non a en ami. (v. 6742)
/fêm./, /imploré/

(Ah ! Dieu ! « ami » , quel doux mot que voilà !)

[IL 33]

‘Renars’ (renard)
A boine dame loiaus sui donnés. (v. 6748)
/masc./, /implorant/

(Je suis livré à une dame loyale.)

[IL 34]

‘Hersens’ (louve)
*Fausse amour, je voz doins congié,
J'ai plus loiaus trouvee.* (v. 6752-53)
/fêm./, /imploré/

*(Amour hypocrite, je vous donne congé,
j'ai trouvé plus loyal que vous.)*

Ainsi de suite jusqu'à l'insertion 64.

On notera que les animaux sont appariés selon une taxinomie biologique plutôt sommaire qui ne répond pas, en tout cas, au concept moderne de race : sont réunis, dans ces trois couples d'exemples, des félins exotiques (le lion et la femelle léopard), des rongeurs (lièvre et marmotte), et des mammifères carnivores de nos régions (le renard et la louve). Or, les spécificités communes au *je* lyrique et à l'acteur narratif assignent aux deux types d'énoncé des positions et des investissements sémantiques précis, de sorte que l'on peut résumer la linéarisation du signifié couplée à l'insertion comme suit :

$$\begin{array}{ccccccc} AA' & BB' & CC' & DD' & EE' & FF' & \text{etc.} \\ 1 & & 2 & & 3 & \text{etc.} & \end{array}$$

A, C, E renvoient aux contenus narratifs ou lyriques (lorsque les lettres sont suivies du signe prime), associés aux acteurs /mac./, /implorant/ ; B, D, F renvoient aux contenus narratifs et lyriques (lorsque les lettres sont suivies du signe prime) associés aux acteurs /fém./, /imploré/. Les chiffres symbolisent les taxèmes indexant les types d'animaux : 1 pour //félin//, 2 pour //rongeur//, et 3 pour //mammifère carnivore//. Deux rythmes similaires se superposent donc selon que l'on tienne compte des sèmes spécifiques interdéfinissant les acteurs, ou que l'on prenne en considération leur sème générique.

Les chapelets reliant les pièces popularisantes (le genre aristocratisant, lui, n'est généralement pas voué à la répétition) alignent des contenus thématiques dont la linéarisation correspond à celle du texte d'accueil. La tactique de l'insertion repose dans ce cas sur des rythmes relevant du plan du contenu.

2 Tactique de l'expression

L'hypothèse que nous souhaitons formuler maintenant s'appuie sur des indices textuels discrets qui ne permettent malheureusement pas, en l'état actuel de nos connaissances, de bâtir une démonstration sur des preuves irréfutables. Cependant, ces supputations, dont nous tenterons malgré tout de réduire le plus possible la part d'intuition, reposent sur l'examen de certains cas troublants apparaissant exclusivement dans la *Rose*, une fois de plus.

Nous distinguerons deux types de rythmes : les premiers, dits « plats » (par référence aux rimes) impliquent un enchaînement des morceaux insérés selon un schéma AA BB ; les seconds ne répondent pas à des schémas stables, mais laissent cependant entrevoir dans la succession des insertions des échos conditionnant des appariements.

2.1 « Rythmes plats ».

Prenons, en guise d'exemple, les rondeaux 7 à 10 clôturant la fameuse scène initiale du roman de Jean Renart fondée sur les invariants sémiotiques de la configuration A .

Une dame s'est avanciee,
vestue d'une cote en graine,
si chante ceste premeraine :

*C'est tot la gieus, enmi les prez,
Vos ne sentez mie les maus d'amer !
Dames i vont por caroler,
remirez voz braz !
Vos ne sentez mie les maus d'amer
si com ge faz !*

Uns vallez au prevost d'Espire
redit ceste, qui n'est pas pire :

*C'est la jus desoz l'olive,
Robins enmaine s'amie.
La fontaine i sort serie
desouz l'olivete.
E non Deu ! Robins enmaine
bele Mariete.*

Ceste n'ot pas duré .III. tours,
quant li filz au conte d'Aubours
qui mout amoit chevalerie

reconmencē a voiz serie:

*Main se levoit Aaliz,
J'ai non Enmelot.
Biau se para et vesti
soz la roche Guion.
Cui lairai ge mes amors,
amie, s'a vos non ?*

Et la duchesse d'Osteriche
qui si estoit de beauté riche
q'en ne parloit si de li non,
reconmença ceste chançon :

*Main se leva la bien fete Aeliz,
par ci passe li bruns, li biaux Robins.
Biau se para et plus biau se vesti.
Marchiez la foille et ge qieudrai la flor.
Par ci passe Robins li amorous,
Encor en est li herbage plus douz.*

Que de Robin que d'Aaliz,
tant ont chanté que jusq'as liz
ont fetes durer les caroles. (v. 511-47)

(« Une dame, vêtue d'une robe écarlate, s'est avancée pour chanter cette première chanson :

*“Tout là-bas, au milieu des prés
- Vous ne ressentez pas les maux d'amour -
Les dames y vont pour danser,
surveillez vos bras !
- Vous ne ressentez pas les maux d'amour
comme je le fais !”*

Un jeune homme, attaché au prévôt de Spire, à son tour chante cette chanson qui n'est pas moins jolie :

*“C'est là-bas sous l'olivier
que Robin conduit sa mie.
L'eau de source y sourd pure
sous l'olivette.
Ah, mon Dieu ! Robin conduit
belle Mariette.”*

La chanson n'avait pas duré trois tours de danse que le fils du comte de Dabo, qui était fêru de chevalerie, reprit d'une voix pure :

*“Au matin se levait Aélis,
j'ai nom Amelot.
Bien se para et bien se vêtit
sous la Roche Guyon.
A qui donnerai-je mon amour,
Amie, sinon à vous ?”*

Et la duchesse d'Autriche qui était si belle qu'on ne parlait que d'elle, commença à son tour cette chanson :

*“Au matin se leva belle Aélis,
par là va Robin, le brun, le joli.
Bien se para, mieux encor se vêtit.
Foulez la feuille, je cueillerai la fleur.
Par là va Robin le bel amoureux,
et l'herbe en est plus douce devenue.”*

Ils ont tant chanté de Robin et d'Aélis qu'ils ont prolongé les danses jusqu'au coucher¹. »)

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 15-16.

Compte tenu de la codification thématique de la lyrique médiévale, il n'est pas surprenant de constater la présence d'une isotopie générique //amour// reliant les quatre rondeaux insérés. Cependant, les investissements sémantiques relatifs aux acteurs lyriques et narratifs ne permettent pas, comme ce fut le cas auparavant, de retracer le fil des enchaînements tactiques affectant le plan du contenu. Cette fois-ci, en effet, les rythmes textuels semblent davantage reposer sur le signifiant des signes ouvrant chaque insertion lyrique :

[IL 7]

C'est tot la gieus, enmi les prez [...].

[IL 8]

C'est la jus desoz l'olive [...].

[IL 9]

Main se levoit Aaliz [...].

[IL 10]

Main se leva la bien fete Aeliz [...].

La présence d'anaphores permet d'apparier, d'une part les strophes 7 et 8, d'autre part les strophes 9 et 10, produisant ainsi un rythme du type AA' BB'. Du côté de la narration, les données thématiques relatives aux acteurs ne s'harmonisent pas avec les reprises lyriques : une *dame* chante l'insertion 7 ; un *vallez*, la 8 ; le *fiis au conte Aubours*, la 9 ; la *duchesse s'Osteriche*, la 10 ; soit la succession des traits /fém./, /masc/, /masc./, /fém./ (A BB A).

Toutefois, en regardant les vers narratifs de plus près, certains indices grammaticaux semblent s'ordonner selon le schéma AA BB. Tout d'abord, les deux premières insertions (AA) sont entonnées par des acteurs auxquels renvoie un substantif actualisé successivement par deux articles indéfinis, tandis que les deux substantifs référant aux interprètes des deux chansons suivantes sont actualisés par des articles indéfinis (BB) :

<u>Une</u> dame + rondeau 7	A
<u>Uns</u> vallez + rondeau 8	A
<u>li</u> filz + rondeau 9	B
<u>la</u> duchesse + rondeau 10	B

On pourrait nous objecter que la présence de l'article défini dans les deux derniers cas est rendue obligatoire en vertu d'une syntaxe propre à la langue médiévale, le défini signalant que le substantif est restreint dans son extensité sémantique par une détermination relative ou substantive : *li filz au conte d'Aubours* et *la duchesse d'Osteriche*. Certes, mais dans le troisième exemple, le substantif *vallez* est bien suivi d'un complément déterminatif du nom sans que cela soit annoncé par l'actualisation définie : *Uns vallez au prevost d'Espire*.

De même, les verbes usités dans les vers pré-lyriques peuvent être considérés comme une illustration du rythme AA BB. Tout d'abord, les deux dernières insertions sont précédées du verbe *recommencier* (*recommencē* + IL 9 et *reconmença* + IL 10), la redondance appuyant ainsi la répétition des premiers vers lyriques. Ce n'est pas le cas pour les deux premiers verbes introducteurs du style direct : *chante* + IL 7 et *redit* + IL 8.

La tactique des insertions concerne donc ici la répétition des vers initiaux corrélés dans les vers narratifs à des articles équivalents et à des verbes identiques mentionnés avant les deux dernières pièces, soit le résumé suivant :

N		IL	Tactique
<i>Une</i>		<i>C'est tot la gieus</i>	A
<i>Uns</i>		<i>C'est la jus</i>	A
<i>li</i>	<i>recommencē</i>	<i>Main se levoit Aaliz</i>	B
<i>la</i>	<i>reconmença</i>	<i>Main se leva la bien fete Aeliz</i>	B

Les insertions lyriques en chapelet semblent sujettes, dans la *Rose*, à des jeux d'association dont nous ne pouvons affirmer, avec certitude, s'ils reflètent ou non une pratique réelle de la performance. Néanmoins, cette observation de Pierre Bec, selon laquelle « de par leur fonction lyrico-chorégraphique, les rondets pouvaient s'organiser

en *chanson de carole*, faites de rondes enchaînées »¹, nous invite à ne pas écarter une hypothèse que d'autres exemples permettront de consolider.

Les rondeaux 28 et 29 semblent être appariés selon le même principe. Le jour du tournoi, alors que Guillaume et sa suite défilent en grande pompe dans les rues de la ville, des chants scandent leur procession.

A grant joie et a grant temoute
s'en vet, et ses genz après lui,
le petit passet, dui et dui,
come moine a procession.
Et Jouglés chante la chançon
entre lui et Aigret de Grame :

*La jus, desoz la raimie
einsi doir aler qui aime,
clere i sort la fontaine,
ya!
Einsi doit aler qui bele amie a.*

Ainz que ceste chançon faussist,
dui damoiseil cui mout bien sist,
neveu au segnor de Dinant,
recommencent el chief devant :

*Sor la rive de mer,
mignotement alez !
Un baut i ot levez.
Mignoz sui.
Mignotement alez,
dui et dui ! (v. 2508-27)*

(« Dans le tumulte de la joie, il s'en va, suivi de ses gens, au petit pas, deux par deux , comme des moines en procession, Jouglet chantant en duo avec Aigret de Grame :

*“Là-bas, sous la ramure,
- ainsi doit aller qui aime -
claire jaillit la source,
ya !
ainsi doit aller qui belle amie a.*

“Avant la fin de cette chanson, deux jeunes hommes à qui cela convenait tout à fait, qui étaient les neveux du seigneur de Dinant, entonnèrent à leur tour ce début :

*“Sur le bord de la mer
allez gracieusement !
Un bal y est donné.
Gracieux je suis,
allez gracieusement,*

¹ Bec, *op. cit.*, p. 224.

deux par deux“¹. »)

Bien que le vers initial de la première insertion ne soit pas repris dans la seconde, la répétition du verbe *aler*, deux occurrences par chanson, constitue la principale passerelle permettant de passer de l’une à l’autre. Cela ne signifie pas pour autant que les contenus lyriques soient sans relation avec le texte narratif environnant, mais force est de constater, de nouveau, qu’une insertion en appelle une autre pour former une nouvelle paire de contenus lyriques reliés par des lexèmes identiques. Notons également que le verbe marquant la reprise narrative après la première insertion fait état d’une interruption de la chanson initiant la chaîne, *Ainz que ceste chanson fausist* : avant qu’un chanteur ait eu le temps d’achever sa performance, un autre prend le relais.

En guise d’illustration supplémentaire, rappelons-nous ce chapelet d’insertions qui perturba le fonctionnement de notre gradient de décidabilité, nous invitant, de fait, à le transformer en schéma tensif², alors que de jeunes chevaliers se réunissent la veille d’un tournoi dans le logis de Guillaume de Dole, occasion pour Renart d’insérer des insertions privées de relations thématiques et/ou dialectiques avec le texte d’accueil.

Or, la justification de telles insertions nous semble à présent reposer sur des contraintes tactiques voisines de celles que nous venons d’étudier, affectant uniquement les vers lyriques que nous restituons à nouveau, mais délestés de la narration contiguë :

[IL 24]

*La jus desouz l’olive,
ne vos repentez mie,
fontaine i sourt serie :
Puceles, carolez !
Ne vos repentez mie
de loiaument amer.*(v. 2369-74)

[IL 25]

*Mauberjon s’est main levee;
dioree,
buer i vig.
A la fontaine est alee,
or en ai dol.
Diex ! Diex ! or demeure
Mauberjons a l’eve trop.* (v. 2379-85)

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 53-54.

² Cf. p. 188-194.

[IL 26]

*Renaut et s'amie chevauche par un pré
tote nuit chevauche jusqu'au jor cler.
Ja n'avrai mes joie de vos amer...(v. 2389-91)*

[IL 27]

*De Renaut de Mousson
et de son frère Hugon,
et de ses conpaignons
qui donent les grans dons,
veult fere une chançon
Jordains, li viex bordons,
ou tens de moustoisons.(v.2398-404)*

Si ces quatre insertions n'interagissent pas avec les vers narratifs proches ou lointains, des répétitions de l'une à l'autre laissent augurer d'une pratique en relation avec le jeu oral et spontané que nous souhaitons progressivement mettre en évidence. Ainsi, un premier jeune homme interprète un rondeau, sur lequel doit rebondir un participant de la carole qui entonne à son tour un chant répétant l'un des termes du précédent. La reprise d'une part de *fontaine* (IL 24 et 25), d'autre part de *Renaut* (IL 26 et 27) produit un rythme de type AA BB qui justifierait à lui seul la présence d'insertions douées d'une autonomie sémantique, rendant les connexions habituelles secondaires.

Les deux dernières insertions du roman offrent un nouveau cas troublant qui raffermirait nos hypothèses. Citons donc le passage :

Uns chanterres de vers Touart,
qui estoit au segnor de Hui,
pensoit mout poi de son anui ;
ausi fesoient ne sait quant
qui s'en vont par laienz chantant :

C'est la gieus, la gieus, q'en dit en ces prez.
Vos ne vendrez mie, dames, caroler.
La bele Aeliz i vet por joer
souz la vert olive.
Vos ne vendrez mie caroler es prez,
que vos n'amez mie.
G'i doi bien aler et bien caroler

Fet uns quens : “ Or ne vois ge mie
que nus doie si cesti dire
com fet l'empereres mis sire.
- Voire et cesti, refet il lués,
qui vaut un mauvés entremés :

C'est la gieus, en mi les prez.
J'ai amors a ma volenté,
dames i ont baus levez,
gari m'ont mi oel.
J'ai amors a ma volenté
teles com ge voel.(v. 5422-445)

(« Un chanteur du pays de Thouars, qui était au service du seigneur d'Huy, se préoccupait fort peu du malheur du sénéchal, tout comme je ne sais combien d'autres personnes

qui chantaient d'une salle à l'autre :

*“ C'est là-bas, dit-on, là-bas en ces prés :
Vous ne viendrez pas, mesdames, danser.
La belle Aélis vient s'y délasser
sous le vert olivier.
Vous ne viendrez pas dans les prés
Car vous n'aimez pas.
J'ai droit d'y aller et droit d'y danser,
car j'ai belle amie. “*

Un comte remarqua :

“Je ne vois maintenant personne qui ait le droit de chanter cette chanson autant que monseigneur l'empereur.

- Oui, et ajouta l'empereur, celle-ci aussi, qui peut bien remplacer un méchant intermède :

*“Là-bas, là-bas dans les prés,
- l'amour comble mon cœur -
les dames ont ouvert le bal,
L'amour comble mon cœur
selon mes désirs “¹ .»)*

Rappelons que l'empereur, enfin conjoint de l'être aimé, a dorénavant « le droit », comme le souligne le comte (peut-être l'un des vassaux que Conrad aura dû convaincre d'autoriser son mariage avec une jeune provinciale), d'intégrer une configuration popularisante pour y chanter, parmi la foule d'anonymes, les joies de l'amour. Or, ce qui nous intéresse ici, c'est bien entendu la répétition quasi-identique des deux vers lyriques initiaux : d'une part, *C'est la gieus, la gieus, q'en dit en ces prez*, d'autre part, *C'est la gieus, en mi les prez*. Une fois de plus le rythme AA régulant la linéarisation des deux rondeaux semble bel et bien attester d'une pratique consistant à enchaîner les rondeaux entre eux de manière à former une chanson plus longue.

Mais ce n'est pas tout : le comte suggère à l'empereur de chanter *cette (cesti) chanson* qui vient de se terminer :

Fet uns quens : “ Or ne vois ge mie
que nus doie si cesti dire
com fet l'empereres mis sire.

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 108

Conrad y consent et avertit donc l'assemblée qu'il va entonner *cette* (*cesti* à nouveau) chanson :

- Voire et cesti, refet il lués,
qui vaut un mauvés entremés [...].

La première occurrence de *cesti* renvoie bien à la première insertion, mais l'empereur affirme lui aussi vouloir chanter cette même chanson, comprenons : « chanter une nouvelle chanson construite à partir de la chanson précédente, plus spécifiquement ici, de son vers initial ». Cette fois, les insertions entretiennent bien les relations sémantiques avec la narration, procédé familier, et les propos du comte, qui font office d'interprétants dialogiques, mettent le lecteur sur la voie d'une interaction thématique. Cependant, la pratique de l'insertion, dans un cas comme celui-ci, est également tributaire de règles tactiques impliquant l'appariement des pièces lyriques.

Dans tous les exemples qui viennent d'être étudiés, les chapelets, constitués de deux ou quatre insertions lyriques, actualisent donc un rythme produit par la répétition de syntagmes équivalents, du type AA (BB). Les pièces reliées ensemble se suivent selon un schéma toujours identique. En revanche, les choses ne sont pas aussi simples pour les six premières chansons du texte auxquelles nous consacrons la partie qui suit.

2.2 Appariement de pièces non-successives.

Les toutes premières insertions du roman composent un groupe de six pièces chantées les unes à la suite des autres sans pour autant pouvoir en déduire le rythme AA BB. Pourtant, elles semblent bien connectées entre elles par la reprise, de l'une à l'autre, de signes identiques.

Voyons cela dans les détails en commençant par citer les six premières insertions retranchées de la narration afin d'aller droit à l'essentiel :

[IL 1]

*E non Deu, sire, se ne l'ai,
l'amor de lui, mar l'acointai.* (v. 291-92)

[IL 2]

*La jus, desoz la raime,
ensi doit aler qui aime,
clere i sourt la fontaine,
ya !
Einsi doit aler qui bele amie a.* (v. 295-99)

[IL 3]

*Se mes amis m'a guerpie,
por ce ne morrai ge mie.* (v. 304-05)

[IL 4]

*Main se leva bele Aeliz,
dormez, jaloux, ge vos en pri,
biau se para, miex se vesti*

[(IL 1)]

« *“Si je n’obtiens pas son amour,
seigneur,
je l’ai rencontré, Dieu, pour mon
malheur.”*

[IL 2]

« *Là-bas, sous la ramure,
-ainsi doit aller qui aime –
claire jaillit la source
y a !
- ainsi doit aller qui belle amie a.* “

[IL 3]

« *Si mon amoureux m’a laissée*

desoz le raim.

*Mignotement la voi venir,
cele que j’aim.* (v. 310-15)

[IL 5]

*Main se leva bele Aeliz,
mignotement la voi venir,
bien se para, miex se vesti,
en mai.
Dormez, jaloux, et ge m’envoiserai.* (v. 318-22)

[IL 6]

*C’est tot la gieus, el glaioloi,
tenez moi, dame, tenez moi !
Une fontaine i sordoit.
Aé !
Tenez moi, dame, por les maus d’amer.* (v. 329-33)

pour autant pas n’en mourrai. “

[IL 4]

« *Au matin se leva la belle Aélis,
dormez, jaloux, je vous en prie,
bien se para, mieux encor se vêtit
sous la ramure
Toute gracieuse je vois venir
celle que j’aime.* “

[IL 5]

« *Au matin se leva la belle Aélis,
toute gracieuse la vois venir,
bien se para, mieux encore se vêtit
en mai.
Dormez, jaloux, moi je m’amuserai.* “

[IL 6]

Aé !

- gardez-moi, dame, je souffre d'amour.)

"Tout là-bas, parmi les glaïeuls,

- gardez-moi, dame, gardez moi -

Une source y jaillissait

N.B. : traduction de Dufournet *et al.*¹.

Tout d'abord, nous pouvons observer dans ce chapelet la répétition à l'identique d'un vers lyrique ouvrant les insertions contiguës 5 et 6 : *Main se leva bele Aeliz*. Pour le reste, si les rythmes produits par la récurrence de signes identiques ne permettent pas de relier des chants successifs, des indices signifiants continuent de favoriser des appariements.

Ainsi, la première insertion est un refrain construit à partir d'une subordonnée d'hypothèse, tout comme le troisième chant, également un refrain. Comparons *se ne l'ai l'amor de lui* (IL 1) et *Se mes amis m'a guerpi* (IL3) : deux refrains, deux hypothèses ayant trait à une disjonction potentielle mais se soldant par des investissements thymiques opposés signalés dans l'apodose, *mar l'acointai* (dysphorie) pour le premier, *por ce ne morrai ge mie* pour le troisième (non dysphorie). En outre, ce sont des acteurs spécifiés par le trait /masculin/ (*li chevalier*) et /féminin/ (*une pucele*) qui interprètent ces deux insertions, faisant ainsi alterner les points de vue des deux sexes sur l'éventualité d'une séparation. Des indices relatifs au genre (refrain), à la syntaxe (subordonnée hypothétique), et au contenu (disjonction potentielle) nous conduisent par conséquent à appairer ces refrains, fussent-ils entrecoupés d'un rondeau (IL 2) qui vient briser l'enchaînement habituel.

Or, ce rondeau anticipe lui-même la présence d'un autre rondeau consigné en dernière position de cette chaîne lyrique (IL 6), les deux pièces débutant par des locutions de lieu équivalentes, soit *La jus* pour la troisième insertion et *C'est tot la gieus* pour la sixième. De nouveau, donc, des indications expressives semblent donner raison à un appariement, même si les unités en relation n'illustrent pas le schéma tactique habituel AA.

¹ *Ibid.*, p. 11-12. Le traitement de texte que nous utilisons, et dont nous taïrons le nom, pâtit de la succession de sections en colonnes, n'autorisant pas l'ajout d'un insignifiant appel de note sans que cela ne perturbe considérablement la mise en page. Ceci expliquant la mention inhabituelle de ce *nota bene*.

En conséquence, l'insertion 1 est reliée à la 3, la 2 à la 6, et la 4 à la 5, soit le schéma : A B A CC B. Tout se passe comme si les pièces lyriques étaient mises en attente, hormis les chants 4 et 5, jusqu'à ce que l'un des participants décide de répondre à son voisin. Notons également la mention de formules de reprise qui attestent d'une interruption de la chanson en cours :

Ainz que ceste fust dite tote [...]. (v. 293)

Ainz qu'ele fust bien commencie [...]. (v. 300)

Ainz que ceste fust bien fenie [...]. (v. 306)

Bref, chaque chant, coupé par le précédent, est laissé provisoirement en suspens, comme un cri lancé contre une falaise dont on attend l'écho imminent dans le brouhaha d'un concert de voix.

L'ensemble de ces considérations nous conduit à percevoir dans la *Rose* une pratique de l'insertion en rapport avec la linéarisation de ses occurrences du point de vue de l'expression. Dans la plupart des cas, des équivalences localisables dans le premier vers de l'insertion assurent la jonction entre des insertions qui se suivent de manière à produire un rythme AA BB etc. Seul le genre popularisant se prête à cette démarche, ce qui correspond certainement, comme nous avons pu le remarquer auparavant, à une observance de normes affectant une pratique de la performance hors de tout discours littéraire. Ainsi, dire une chanson équivaut à initier une chaîne lyrique dont les maillons sont soudés par des contingences expressives d'ordre anaphorique. Cela nous a permis par la même occasion de comprendre la présence d'insertions caractérisées par une absence de relation sémantique avec le texte d'accueil qui nous avait, naguère, laissé perplexe.

D'autre part, bien qu'elles s'organisent dans une linéarité plus complexe, les premières insertions du texte semblent également conditionnées par un même processus d'appariement. Une fois de plus, le lecteur est averti de l'irruption lyrique, non plus par des indices relatifs à la configuration du texte d'accueil, mais par un dispositif tactique tout aussi efficace. Le problème principal fragilisant cette hypothèse tient principalement, selon nous, à sa validité limitée à une seule œuvre du corpus. Doit-on

mettre cela sur le compte des prétentions « réalistes »¹ de la *Rose* ? Renart tient-il plus que d'autres à retranscrire les *us* des médiévaux en matière de performance lyrique tout en se les appropriant à des fins littéraires ? Nous le pensons.

Quoi qu'il en soit, les faits sont là, et les insertions ne sauraient être appréhendées uniquement, dans ce roman expérimental, sous le jour d'une mise en relation de contenus thématiques et/ou dialectiques régulant le chant et son texte d'accueil.

4.2.1.2 LE POEME INSERE DANS LA LINEARISATION NARRATIVE

La tactique de l'insertion concerne en revanche beaucoup plus de textes lorsqu'elle s'illustre par la scansion, à intervalles réguliers, de passages narratifs identiques. Le poème lyrique peut en effet instaurer un rythme dans le texte, consacrant ainsi l'apogée d'un segment textuel, plus ou moins long, et voué à la répétition. Compte tenu des dimensions variables des sections narratives ponctuées d'insertions, un critère de vitesse relative nous permettra de dissocier trois séries rythmiques, de la plus rapide à la plus lente.

1 Linéarisation rapide

Revenons sur un passage connu de *Renart le Nouvel*. Lorsque les animaux anthropomorphisés se précipitent auprès de leur dame pour les accueillir comme il se doit au château de Noble, la même scène se répète environ trente fois et peut être

¹ Ces propos de Charles Méla et Emmanuèle Baumgartner justifient la présence de guillemets : « [i]l se pourrait ainsi que l'écriture réaliste, ce fragile vernis du texte romanesque, ne soit finalement rien d'autre que la trace d'une illusion perdue, d'une nostalgie, commune à tous ces romans, d'une société courtoise idéale, adonnée aux armes et à l'amour, fondée sur ces deux vertus cardinales que célèbrent à loisir Jean Renart, ses épigones ou l'anonyme auteur de *Joufroi de Poitiers* - Largesse et Jeunesse - mais à laquelle la fiction seule peut encore donner existence. » Emmanuèle Baumgartner, & Charles Méla. « La Mise en roman ». p. 118.

décomposée en quatre unités thématiques et dialectiques minimales : A. arrivée de l'acteur /fém./, marqué par un trait générique en rapport avec la race ; A' chant lyrique de la « dame » ; B. réception de l'acteur /masc./ marqué par un trait générique équivalent ou proche ; B'. chant de l'acteur du soupirant /masc./. Telles sont les unités se succédant au sein de segments narratifs identiques, excepté parfois de menues variations. Les chants scandent donc des intervalles dialectiques très rapprochés qui se répètent inlassablement jusqu'à ce que tous les animaux /fém./ aient été accueillis par leur congénère /masc./. S'instaure alors un rythme narratif caractérisé par sa vitesse élevée, puisque quelques vers seulement suffisent à passer d'un intervalle à l'autre. Voici, en guise d'illustration, l'extrait intégrant les pièces 54 à 58 accompagnées des indications tactiques essentielles :

Segments	Unités	Texte
1	A	<p>Après ce cant, es vous venant Vaire la jument tout cantant Ce cant clerement a grant joie :</p> <p>(Après cette chanson, voici venir Vaire la jument, chantant fort joyeusement ce chant d'une voix claire :)</p>
	A'	<p><i>Ne sui pas les mon ami, Ce poise mi ; Ki veut , si m'en croie.</i></p> <p><i>(« je ne suis pas aux côtés de mon ami ; cela m'est pénible ; croyez-moi bien! »)</i></p>
	B	<p>Estes vous l'asne Bauduïn, Qui mout l'amoit de bon cuer fin, Qui le mist jus del palefroi, Car mout l'amoit en boine foi Et ele lui, s'orent goï. Pour ce dist Bauduïns ensi Ce cant en acolant s'amie :</p> <p>(Et voici venir l'âne Bauduin, éprouvant pour elle un amour pur, et qui la fit descendre de son palefroi : tous deux s'aimaient sincèrement et furent heureux de se retrouver. Serrant son amie dans ses bras, Baudouin chanta :)</p>
	B'	<p><i>Ne me mokiés mie, biele, Ne me mokiés mie.</i></p> <p><i>(« ne vous moquez pas de moi, belle amie, ne vous moquez pas de moi. »)</i></p>

2	A	<p>Après ce cant en vait le cours Dame Brune, fenme Brun l'ours, Cantant esprise d'amouretes :</p> <p>(Après ce chant, vint au pas de course Dame Brune, l'épouse de Brun l'ours, qui se mit à chanter par amour :)</p>
	A'	<p><i>Adés sont ces sades brunetes Les plus jolietes.</i></p> <p><i>(« Ces jolies brunettes sont toujours les plus ravissantes. »)</i></p>
	B	<p>Contre li vint Bruns ses maris, Pour ce cant liés, non esmaris. Dont le descent et si l'acole, En haut ce rondet a carole Dist, oiant tous, par grant dosnoi :</p> <p>(Son mari Brun, fort réjouï d'entendre de tels propos, alla à sa rencontre. Il fit descendre sa dame, la serra dans ses bras et, inspiré par les joies d'amour, il dit tout haut, et en présence de tous, ce rondet de carole :)</p>
	B'	<p><i>Vous ne l'i sariés mener, La brunete les l'aunoi, La brunete les l'aunoi.</i></p> <p><i>(« Vous ne sauriez l'y emmener, la brunette à côté de l'aulnaie, la brunette à côté de l'aulnaie. »)</i></p>

3	A	<p>Estes vous Pinte la geline Sour un palefroï de ravine, Cantant, mais ele estoit rauete :</p> <p>(Et voici venir très vite Pinte, la poule, sur un palefroï, chantant d'une voix enrouée :)</p>
	A'	<p><i>En non Dieu, j'ai bel ami Cointe et joli, Tout soie jou brunete.</i></p> <p><i>(« Au nom du ciel, j'ai un bel ami, agréable et joli, toute brunette que je sois. »)</i></p>
	B	<p>Estes vous le coc Cantecler Qui li aida a desmonter, Car il l'aime de fin talent, Et pour plus faire liement Cantant ce cant de cuer joli :</p> <p>(Et voici venir le coq Chantecler qui l'aida à descendre. L'aimant d'amour pur, il chanta ce chant le cœur gai :)</p>
	B'	<p><i>Je muir, je muir d'amouretes, las aimi ! Par defaute d'amïete et de mierchi.</i> (v. 6866-97)</p> <p><i>(« Je meurs, je meurs pour une amourette - ha ! à moi ! – faute d'amie et de merci. »)</i></p>

Ainsi se succèdent dans cet extrait trois segments supposant des relations entre acteurs identiques. Par ailleurs, ces unités dialectiques sont circonscrites avec netteté : A et B débutent par un vers comprenant un verbe ou une locution qui réfèrent à l'arrivée sur scène d'un nouveau personnage (*es vous venant*, *Estes vous* répété trois fois, *vint* et *en vait le cours*) tandis que A' et B' sont les morceaux lyriques, par définition détachés de la narration, et soulignés par l'usage de verbes introducteurs peu ou prou identiques.

En outre, à chaque unité narrative répond une unité lyrique manifestant ainsi une linéarisation du type AA' BB' répétée six fois. Eu égard à l'absence de temps mort entre chaque segment et aux dimensions très retreintes de chaque unité qui ne dépassent pas cinq vers, nous pouvons affirmer que la vitesse du rythme frôle des valeurs maximales.

Or, même si les intervalles textuels restent particulièrement réduits, la répétition des segments et des unités dans un ordre prédéterminé est un facteur d'anticipation du morceau inséré. La vitesse particulièrement élevée de la tactique peut être ici considérée comme un cas extrême, mais la linéarisation des signifiés laisse au lecteur la possibilité de pressentir l'insertion.

Un autre chapelet constitué des insertions 18 à 20 repose sur un enchaînement tactique du même ordre. Les trois chants fusent au cours d'un banquet organisé par Renart, chaque plat s'accompagnant, en quelque sorte, d'une insertion. Ainsi, on chante *au premier mes* (v. 6275), *au secont mes* (v. 6279) et enfin *au tierc mes*. Les numéraux placés en début de vers servent d'indicateur tactique séparant trois segments qui associent chacun une unité narrative minimale (on apporte un plat) et un refrain, soit le rythme (AA') x 3.

Bien que les cas de linéarisation rapide ne se limitent pas à *Renart le Nouvel*, nous n'alourdirons pas la démonstration d'exemples supplémentaires. Le lecteur aura peut être songé au cours de ces explications à la parenté du passage étudié avec la *Court de Paradis*. Rappelons en effet que ses refrains s'insèrent à intervalles particulièrement rapprochés, ponctuant les arrivées successives des invités à la fête donnée par Dieu (A : venue d'un invité ; B. refrain).

De même, dans la *Châtelaine de Saint-Gilles* les insertions s'enchaînent après chaque septain narratif. La tactique de l'insertion relève donc dans ce texte d'une succession d'unités associées, non plus au plan du contenu, mais au plan de l'expression, ce qui lui assure une régularité sans faille (A : strophe de sept vers ; B. refrain).

2 Linéarisation moyennne

Le retour périodique des insertions concluant des segments narratifs identiques couvre la plupart du temps des espaces textuels plus vastes. L'évaluation de « moyenne », concernant la vitesse des rythmes que nous présentons dans ces lignes, est une donnée bien entendu approximative et relative à des rythmes concurrents. La vitesse d'exécution tactique exceptionnellement élevée des insertions précédentes nous invite, par conséquent, à observer quelques exemples où l'insertion scande le texte selon une cadence plus lente. Ne pouvant examiner toutes les insertions concernées avec la même attention, nous nous contenterons d'illustrer le propos par quelques exemples types.

2.1 Les lettres compromettantes dans *Renart le Nouvel*

Un autre passage de *Renart le Nouvel* peut être mentionné, celui consacré à la lecture des lettres d'amour par les trois dames trompées par Renart. Alors qu'elles sont, par hasard, toutes les trois réunies, voilà qu'un messenger délivre à chacune d'elles une correspondance écrite de la « patte » de Renart, cet hypocrite soupirant aux multiples conquêtes qui n'hésite pas à se faire passer pour un *fin'amant*. Or, si toutes ces dames n'ont guère de doute quant à la loyauté de leur ami, cette triple correspondance intrigue. Elles décident donc, d'un commun accord, de se lire mutuellement les lettres reçues. La fourberie de Renart apparaît ainsi au grand jour, chaque billet consistant en une prière d'amour qui reprend des thématiques lyriques stéréotypées.

Avec bonheur, l'auteur de *Renart le Nouvel* parodie le style courtois et pointe les travers de la dépersonnalisation d'une littérature technique qui, exploitée sans talent, finit par devenir une rengaine lassante formulée en toutes circonstances. Or, la lecture de ces lettres instaure une répétition de trois segments ponctués chacun par une insertion lyrique. Chaque segment se divise à son tour en une série d'unités narratives et registrales qui s'organisent en trois mouvements suivis d'un quatrième en forme de conclusion lyrique : A. la reine engage chacune, y compris elle-même, à lire la lettre ; B. lecture de la lettre; C. effet produit par la lettre sur son destinataire; D. interprétation

d'un refrain par le destinataire. Les sections textuelles étant plus longues, nous proposons un résumé écourtant les citations au maximum :

Segments	Unités	Texte
1	A	<p>[...]</p> <p>« Ja ne laira pour angoisse Qu'en haut nel lise. »</p> <p>[...]</p> <p>(« je ne renoncerais pas à lire à voix haute malgré l'angoisse. »)</p>
	B	<p>[La première lettre est en prose et s'étend sur 23 lignes]</p> <p>A dame bonne, bele et sage, bien amee de men cuer, salus sans nombre et amours sans fin, de par chelui que vous savés que chis escus vient et qui vo bontés fait valoir s'il rien vaut, qui est et sera tant qu'il vivra vos loiaus amis.</p> <p>[...]</p> <p>(A la dame généreuse, belle et avisée, bien aimée de mon cœur, mille saluts et amour éternel de la part de celui dont vous reconnaissez l'écusson et qui, s'il a quelque mérite, le doit à votre bonté, et qui est et sera jusqu'à la fin de ses jours votre loyal ami.)</p>
	C	<p>Quant li roïne ot defïnee Sa letre, dont i ot risee, Et ne pour quant amé avoit Renart, mais refroidie estoit De l'amour Renart, mais remetre Li fist un peu sen cuer li letre.</p> <p>[...]</p> <p>(Lorsque la reine eut terminé sa lettre, qui lui valut des moqueries, son amour pour Renart s'en trouva refroidi, mais, d'un autre côté, le billet lui donna du baume au cœur.)</p>
	D	<p><i>J'ai pensee a tel i a, Se Dieu plaist, mieus m'en venra. (v. 4387-4412)</i></p> <p><i>(Quelqu'un occupe mes pensées, S'il plaît à Dieu, j'en serai récompensée.)</i></p>

2	A	<p>« Dame oiiés mon conmandement, C'est que je voeil que vous lisiés Vo lettre en haut, si l'ataigniés. » [...]</p> <p>([...] « Madame, entendez ce que je vous demande : je souhaite que vous lisiez votre lettre à voix haute, prenez la donc ! [...])</p>
	B	<p>[Lettre en vers] « Bele, je vous mande salus Autant c'on puet penser ou plus. Pour vostre amour ai plus d'ahan Que ne fist Yseus pour Tristan Ne Tristans pour le bele Yseut, C'a mon cuidier ainc dame n'eut Si loial ami con je sui. [...]</p> <p>([...] « Belle dame, je vous salue autant de fois qu'il est possible de l'imaginer, voire davantage. J'éprouve pour vous plus de tourments que n'en eut Yseut pour Tristan et Tristan pour Yseut, car, jamais dame n'eut, me semble-t-il, un amoureux aussi loyal que moi.[...] »</p>
	C	<p>Quant Hersens ot le lettre lite, D'amour par fu lués si aflite Q'en grant tans ne pot mot sonner. [...]</p> <p>(Après avoir lu la lettre, Hersent fut touchée par Amour, au point qu'elle resta longuement muette. [...])</p>
	D	<p><i>Aimi, Dieus, et qu'en porrai je faire Des dous maus d'amouretes ? Trop pres du cuer les ai. (v. 4414-50)</i></p> <p><i>(A moi ! Dieu ! Que pourrai-je faire des doux maux d'amour ? Je les ai très près du cœur.)</i></p>

3	A	<p>A Harouge dist la roïne :</p> <p>« Je croi que vo lettre soit fine, Or le nous lisiés, douche dame. »</p> <p>[...]</p> <p>(La reine dit à Harouge :</p> <p>« La lettre de Hersent est terminée, me semble-t-il. Lisez-nous donc la vôtre, douce dame. [...])»</p>
	B	<p>[Nouvelle lettre en prose]</p> <p>« A tres noble dame, sage, bien amee de tout mon cuer, salus sans nombre et bonne amour sans fin de par chelui qui ceste lettre vous envoie, qui vous aime de si fin desirrier que vous toudis estes en se memoire.</p> <p>[...]</p> <p>(A la très noble dame, avisée et bien aimée de tout mon cœur, mille saluts, et amour loyal et éternel de la part de celui qui vous envoie cette lettre, et qui vous aime, animé d'un désir si pur que vous êtes tous les jours dans son esprit. [...])</p>
	C	<p>Quant dame Harouge ot le lettre, Sans riens oster et sans riens metre, Lute, lors d'amours souspira, Et après che soupir canta Ceste canchonete a bas ton :</p> <p>(Après que dame Harouge eut lu la lettre, sans rien y enlever et sans rien y ajouter, elle poussa un soupir, puis chanta cette chansonnette un ton en bas :)</p>
	D	<p><i>Batue sui pour amer de men baron, Et si n'en fai nul sanlant se rire non. (v. 4453-4467)</i></p> <p><i>(Je suis battue par mon mari parce que j'aime, mais mon visage n'est que sourire.)</i></p>

Un segment textuel est donc répété trois fois de suite à l'identique, seul change le nom des dames spécifiées par une même molécule sémique (/fém./, /noble/, /amoureux/, /trompé/). De même les lettres disent la même chose, et avec la même emphase (parodie réjouissante des discours lyriques) rapprochant ainsi les unités B. Les refrains scandent également le texte à intervalles réguliers et indiquent la clôture d'un segment plus long que ceux figurant dans le passage précédent. Une fois encore, la reprise des mêmes unités - (A, B, C, D) x 3 - impose au lecteur des régularités instruisant une forme de rituel qui prépare l'insertion du morceau lyrique.

2.2 L'invitation au chant dans la *Rose*

Les trois chansons de toile regroupées dans la *Rose* font état d'une structure tactique équivalente. Voulant honorer Nicole qui vient lui apporter la missive de l'empereur, Guillaume l'invite à rejoindre dans une chambre Liénor et sa mère qui s'adonnent à des travaux de couture. Trois unités sont répétées par trois fois : A. proposition du contrat (chanter); B. acceptation du contrat ; C. chant (registre de la chanson de toile). Ne souhaitant pas surcharger la démonstration en tableaux, nous proposons ci-après un rapide résumé de la tactique des insertions à l'aide de citations incomplètes.

1 A

- Ha, ma tres douce dame, voire
dites nos en, se vos volez,
par cele foi que me devez. (v. 1152-54)

(« - Ah ! vraiment, ma très douce dame, dites-nous en une, s'il vous plaît, par la foi que vous me devez¹. »)

2 A

"Ma bele fille, fet la mere,
il vos estuet feste et honor

¹ Dufournet *et al.*, *op. cit.*, p. 27.

ferre au vallet l'empereor. (v. 1178-80)

(« “Ma chère fille, dit la mère, il vous faut fêter et honorer le messenger de l'empereur”¹ ».)

3 A

- Non ferai ge, ma bele suer,
se la franchise de vo cuer
ne vos en fet dire par grace. (v. 1195-97)

(« - Je ne le ferai pas [i.e. : “ je ne vous demanderai plus rien “], ma chère sœur, si la générosité de votre cœur ne vous invite à nous accorder cette grâce². »]

1 B

- Biau filz, mout m'avez conjuree,
ja ceste foiz n'iert parjuree
tant com ge le puisse amender.” (v. 1155-57)

(« - Mon cher fils, vous m'avez si bien priée que je ne manquerai pas à mon devoir, dans la mesure où je puis le faire³. »)

2 B

- Ma dame, bon voeil le ferons. (v. 1180)

(- Madame, c'est de bon cœur que nous le ferons⁴.)

3 B

- Ja ne voudrez que je n'en face :
par cest covent dirai encore [...]. (v. 1198-99)

(« - Vous ne sauriez rien demander que je ne le fasse ; c'est pourquoi je chanterai encore⁵. »)

1 *Ibid.*, p. 28.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.* p. 27.

4 *Ibid.*, p. 28.

5 *Ibid.*

1 C

Lors commença seri et cler:

[Chanson de toile 13]

Quant el ot sa chançon chantee [...]. (v. 1158-67)

(« Alors elle commença d'une voix pure et claire : [...]. Quand elle eut terminé sa chanson [...]»¹.)

2 C

Lors commença ceste chançon :

[Chanson de toile 14]

Quant ele ot chanté haut et bien [...]. (v. 1182-93)

(« Elle commença alors cette chanson : [...]. Quand elle eut chanté à voix claire [...]»².)

3 C

Lors commença seri et haut :

[Chanson 15]

Quant el ot ceste parfenie [...]. (v. 1193)

(« Alors elle commença d'une voix haute et pure : [...]. Cette chanson achevée [...]»³.)

Les unités répétant le même genre lyrique sont circonscrites par des formules temporelles très voisines. Tout comme dans *Renart le Nouvel*, le genre lyrique consacre l'achèvement d'un segment soulignant ainsi un rythme invariant, fondé sur une suite de trois unités textuelles.

2.3 La *laudatio* dans *Escanor*

Nous terminerons par un dernier cas particulièrement révélateur de l'incidence de la tactique sur le processus de jointure. Les quatre pièces d'*Escanor* participent toutes, en effet, à la construction tactique d'une même séquence. En outre, compte tenu

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 28-29.

de la longueur des intervalles textuels, le rythme tactique est soumis ici à un nouveau ralentissement.

Rappelons que le frère de l'écuyer de Gauvain, Galentinet, part à la rencontre du seigneur Escanor dans le but de l'éliminer, afin de préserver le célèbre chevalier d'un duel jugé dangereux. Chemin faisant, Galentinet rencontre successivement trois groupes de jeunes gens de la suite d'Escanor qui chantent les louanges de leur seigneur, puis Escanor en personne. Quatre segments se détachent donc de la narration et enchaînent des unités identiques relevées par quatre chansons lyriques. En raison de l'allongement des segments enchaînés, nous nous contenterons de synthétiser la structure tactique du passage sous la forme d'un tableau dans lequel nous nous dispenserons, une fois n'est pas coutume, de citer le texte.

A	Galentinet aperçoit au loin un groupe	1. v. 7920-28 2. v. 7979-93 3. v. 8069-132 4. v. 8305-38
B	Le groupe chante un refrain	1. v. 7930-32 2. v. 7994-5 3. v. 8132-35 4. v. 8341-42
C	Rencontre de Galentinet et de la troupe, suivie de la <i>laudatio</i> d'Ecanor.	1. v. 7933-78 2. v. 8005-66 3. 8061-8221 4. 8365-8380

Si les segments 1 à 3 s'enchaînent sans temps mort, une parenthèse narrative s'intercale entre les segments 3 et 4. Le récit abandonne momentanément Galentinet pour revenir à Gauvain (v. 8234-304), actualisant ainsi une figure d'entrelacement fort appréciée des écrivains médiévaux. Cette rupture de la chaîne tactique sert un effet de

suspens : Galentinet va-t-il finir par affronter Escanor ? « Vous ne le saurez qu'après avoir lu ce qu'il advient de Gauvain ! »

En outre, les unités A s'organisent autour des acteurs relevant de classes différentes : 1. des acteurs /masc./ et /non mariés/ auxquels réfèrent *damoisiaux* (v. 7921), *meschinz* (v. 7922) et *tousiaux* (v. 7921) ; 2. des acteurs /fém./ et /non marié/ auxquels réfèrent *damoiseles* (v. 7985), *puceletes* (v. 7986) et *jouvenceles* (v. 7986) ; 3. des acteurs /jeune/ auxquels réfèrent *dames de jone eage* (v. 8076) et *baceler* (v. 8080) ; 4. des acteurs spécifiés par le trait /noblesse/, auxquels réfère *nobles genz* (v. 8133), et constituant, de fait, la garde rapprochée du souverain. Les unités tactiques s'interdéfinissent donc sur la base d'investissements sémantiques discriminant le statut des acteurs de A, B et C.

De plus, on assiste à chaque rencontre au même balancement axiologique : Galentinet s'ébahit devant le luxe étalé par ces jeunes gens de toute beauté et magnifiquement parés, tandis que ceux-ci sont visiblement impressionnés par la laideur de celui-là, qui improvisa à la hâte un accoutrement de chevalier des plus repoussants. De même, chaque rencontre se termine sur une louange toujours plus insistante du seigneur Escanor, ce qui va d'ailleurs finir par entamer la résolution du jeune écuyer.

Les pièces lyriques de ce long récit sont regroupées dans une même séquence subdivisée en quatre segments identiques comprenant à leur tour des unités narratives équivalentes. Le processus tactique que nous décrivons revêt donc dans ce roman une importance de premier plan, les pièces assurant avant tout une saillance rythmique sur le fond narratif.

3 Linéarisation lente

En contrepoint des rondeaux enchaînés frénétiquement dans *Renart le Nouvel*, nous examinerons la fonction tactique des insertions courtoises ponctuant des intervalles textuels particulièrement longs et séparés par des centaines, voire des milliers de vers.

Ainsi, on observe, dans *Meliacin*, une lente linéarisation des contenus thématiques préparant inmanquablement l'intercalation d'un grand chant courtois en guise de conclusion lyrique. Examinons en détail l'enchaînement des unités en amont de la quatrième insertion du roman :

A. Brève évocation d'un *locus amoenus* :

Vit le tans bel et la saison,
Et ces biaux buisson raverdir,
Et ces oisellés esbaudir,
Qui pour le tans s'esbaudioient. (v. 3836-40)

(Il regardait le beau temps, la belle saison, ces jolis buissons qui se couvraient de feuilles, ces petits oiseaux que le temps réjouissait.)

B. Description de l'état d'âme de Meliacin, par lui-même (monologue) ou par l'auteur :

Et dist : «Encore ai esperance
K'amours me face aucun tans riche,
Kar fins cuers qui vers li ne triche
Ne se doit de riens esamier [...]. » (v. 3843-3863)

(Et il dit : j'ai de nouveau l'espoir d'être un jour comblé par Amour, car le cœur pur qui se montre loyal envers lui n'a rien à redouter [...].)

C. Insertion courtoise :

Et li avint el pensement
Ke d'une chançon li souvint.
Ne sai dont volentés li vint,
Mais basset dist a vois serie :
[IL 4] (v. 3864-76).

(Il lui vint à l'esprit une chanson. Je ne sais ce qui le poussa à la chanter, mais il dit, d'une voix basse et douce : [...].)

Or, ce segment composé de trois unités distinctes ne régule pas à première vue la tactique des insertions lyriques, car il manque le principal pour que l'on puisse parler de

rythme : la répétition. Si aucune section ne se trouve en effet reproduite dans l'entour narratif proche, la plupart des insertions lyriques chantées par le héros durant sa quête sont bel et bien introduites à l'issue d'un agencement thématique et registral semblable à celui examiné ci-dessus. Ainsi, les insertions lyriques ont beau être éloignées et sembler indépendantes, elles ont en commun de rythmer des segments textuels voisins dont les premières manifestations sont une promesse du chant à venir. Restituons à titre de comparaison l'enchaînement des unités A, B et C à l'occasion d'autres interprétations lyriques :

A.

[...] Parmi un grant bois s'arouterent.
Et fu a un bien matinet
Qu'il virent l'air et cler et net,
Que cil oisel se delitoient
Qui pour la verdure chantoient
Par bois, par haies, par buissons (v. 5891-95)

(Ils se mirent en chemin dans une grande forêt. Ce fut de bon matin, ils virent que l'air était particulièrement limpide, et que les oiseaux s'égayaient, célébrant la verdure de leurs gazouillis, à travers bois, haies et buissons.)

B.

[...] Meliacin [...] escouta
La grant plaisance de lor chans.
Lors dist « Las ! trop me fut trenchans
Li meschiés par coi je perdi
Ma dame [...]. (v. 5896-981)

([...] Meliacin [...] prenait grand plaisir à entendre leur chant. Il dit alors : « Hélas ! j'ai été très profondément blessé par ce coup du sort qui me fit perdre ma dame [...].)

C.

Et pour lui redoner plaisance
Dist en haut et joliment :
[IL 10] (v. 5982-93)

(Et pour se reconforter, il interpréta gaiement et à voix haute [...].)

A.

Un matin, par un jour de may,
Se fu levés bien matinét,
Et se mist en un jardinet
Sans compaignie de nule ame¹ [...]. (v. 8820-28)

B.

Car tant avoit il d'alejance
De remirer la ramenbrance
De la grant biauté de s'amie ;
Et dist bien c'on ne poroit mie
La disme partie retraire [...]. (v. 8829-45)

(C'était pour lui un grand soulagement que de se rappeler la grande beauté de son amie, convaincu qu'on ne pourrait pas en restituer le dixième [...].)

C

Lors se prist a conforter si
Com s'il n'eüst mal ne torment,
Si dist mout savoureusement
Un chant qu'il savoit de pieça,
Mais cler et haut le commença,
Et dist par mout grant savour :
[IL 13] (v. 8846-62)

(Il se mit à se réconforter, comme s'il n'éprouvait plus aucune affliction, et dit fort joliment un chant qu'il connaissait depuis longtemps, et qu'il entonna avec grand plaisir à voix haute et claire [...].)

Les segments présentés ici sont séparés par environ trois mille vers conférant ainsi à la vitesse d'exécution tactique une certaine lenteur rythmique.

Deux remarques doivent cependant nous conduire à nuancer le poids des contraintes tactiques dans ce roman. Premièrement, ces régularités ne constituent pas la

¹ Passage cité et traduit p. 430.

condition nécessaire et obligatoire à l'insertion du chant¹. En revanche l'actualisation des deux premières unités thématiques est systématiquement suivie de la troisième unité, c'est-à-dire du poème lyrique. D'autre part, il arrive que la formule d'enchaînement des unités textuelles se trouve amputée de l'un de ses premiers membres, soit le A, soit le B, comme cela apparaît dans certains passages dans lesquels l'insertion est, par conséquent, inspirée tantôt par le *locus amoenus*, tantôt par la *pensee* du héros pour sa dame. Ainsi, le schéma A B C devient tantôt A C² :

Li tans fu biaux, qui mout li sist,
Et cil oisel qui cler chantoient,
Ki par ces arbrissaus estoient
Et menoient trop grant deduit. (v. 8866-69)

(Il faisait beau – il en était fort aise –, les oiseaux chantaient dans les arbustes de claires mélodies et s'égayaient vivement.)

Et cil qui le cuer avoit duit
Et de noblece et de soulas,
N'estoit pas de lor chanter las,
Ains li plaisoit mout doucement ;
Et pour ce reprist hautement
A chanter et dist, ce m'est vis:
[IL 14] (v. 8870-87),

(Et celui dont le cœur était gouverné par la noblesse et le bonheur ne se lassait pas de les entendre chanter. Cela lui valait au contraire d'éprouver une très douce satisfaction. C'est pourquoi il se remit à chanter à voix haute cette chanson, me semble-t-il : [...].)

tantôt B C³ :

Regretant aloit doucement
Celine qu'il ne haoit mie.
« Ha ! faisoit il, tres douce amie,
Comme pour vous sui esbahi [...]. (v. 5722-91)

1 Voir par exemple le contexte des IL 23 (v. 17993-802) et 24 (v. 18020-33). N'oublions pas que Meliacin est considéré comme un chanteur de renom. Cela lui vaut par conséquent d'être sollicité par les personnages qu'il rencontre, ce qui constitue un autre type de rythme du type : A B, où A correspond à la sollicitation, et B, à la chanson.

2 En sus de l'exemple retenu, voir également les IL (et leur accompagnement narratif) : 3 (v. 3695-705) ; 11 (v. 6321-330).

3 Voir également l' IL 13 (v. 8852-62).

(Il continuait de déplorer tendrement la perte de Célinde qu'il ne haïssait pas. « Ha ! s'exclamait-il ! Douce amie ! A cause de vous, je suis démuni » [...].)

Le schéma A B C est donc parfois reproduit avec des variations par suppression du premier ou du second terme.

Avec *Meliacin*, nous découvrons que la tactique de l'insertion ne concerne pas uniquement les rondeaux ou refrains constitués en chapelets et sanctionnant un enchaînement d'unités textuelles spécifiques. Les chansons courtoises scandent également la linéarisation du récit mais sur des étendues textuelles plus vastes couvrant des milliers de vers. Que la vitesse tactique soit rapide ou lente, la conclusion est partout identique : l'insertion lyrique sème dans la narration en amont des signaux exploitables (car récurrents) pour identifier progressivement la trace puis la présence du poème. Reconnaisant une unité A, le lecteur peut ainsi anticiper les unités suivantes le menant jusqu'au poème lyrique dont la présence est ainsi rendue perceptible bien en amont de sa manifestation.

4.2.1.3 BILAN

Enquêtant sur les contraintes tactiques régulant les apparitions du chant lyrique, nous avons commencé par examiner les insertions reliées entre elles à l'intérieur d'un même chapelet. Deux formes de relation inter-lyriques se présentent. Premièrement, les insertions peuvent être caractérisées par des investissements thématiques isotopes avec le texte d'accueil selon un ordre spécifique. Ainsi, nous avons pu observer dans plusieurs cas que les traits spécifiant les acteurs narratifs réclament le retour périodique d'insertion reposant sur des investissements sémantiques similaires (par exemple, |'je'| /masc./ et /implorant/ + IL + |'je'| /fém./ et /imploré/ et *bis repetita*) qui sont à la base de la linéarisation des signifiés.

Deuxièmement, il nous semble avoir repéré dans la *Rose* des connexions entre insertions, indépendantes des interactions sémantiques habituelles, et reposant exclusivement sur des anaphores appariant les signifiants. Un vers entier, un syntagme,

un lexème, communs à deux rondeaux généralement à la suite, montrent que les insertions sont conditionnées, dans ce texte, par des répétitions expressives témoignant peut être d'une pratique de la performance que l'auteur aurait eu à cœur de restituer.

Il nous a semblé également utile de souligner, dans un deuxième point, la fonction métronomique de certaines insertions qui battent la mesure des contenus narratifs selon des cadences variables. Ainsi, la linéarisation des unités textuelles caractérisée par des investissements thématiques et/ou dialectiques similaires se trouve dans plusieurs exemples relevée par le retour périodique d'une unité associée à un genre lyrique, le plus souvent popularisant. Selon des critères inhérents aux dimensions des segments subsumant chaque unité et aux intervalles de texte séparant chacun d'entre eux, nous avons dissocié de manière grossière plusieurs régimes de vitesse tactique. En résumé, plus les insertions sont proches les unes des autres, plus la vitesse est élevée, et inversement. Ainsi, les contenus sommaires de chaque unité textuelle compris dans les segments observés de *Renart le Nouvel* accélèrent la cadence des insertions, tandis que, dans *Meliacin*, les intervalles et la longueur des unités ralentissent considérablement la fréquence d'apparition des vers lyriques. Entre ces deux pôles, existent, bien entendu, des vitesses intermédiaires que nous avons réunies sous l'appellation de « linéarisation moyenne. » Dans tous les cas, le rythme tactique délivre des indices sur le processus de jointure permettant ainsi au lecteur de devancer la pièce citée.

4.3 CONCLUSION

Posant la question des traces, dans le texte en amont, du processus de jointure, nous avons enquêté successivement sur deux fronts : l'un concerne l'aménagement des vers narratifs en fonction des deux principaux genres insérés, l'autre a trait à la tactique de l'insertion. Disons, de manière succincte, que le registre popularisant ou aristocratisant est souvent corrélé à une configuration d'accueil spécifique. La mise en place de quelques invariants sémiotiques propres à une configuration ou à une autre indique en somme que l'on entre dans une zone textuelle d'insertion dont on connaît par avance le registre.

Par conséquent, comme nous avons déjà pu le dire, la jointure ne repose pas exclusivement sur des investissements sémantiques car, dans les cas observés, ce n'est plus uniquement le *sens* de la pièce qui est mis en relation avec le texte, mais son *genre*. Or, cette corrélation entre un genre et sa configuration constitue les soubassements d'un sens lié à une perception événementielle des faits rapportés par le roman. Ainsi, pour les textes qui observent le respect de ces règles configuratives, le registre popularisant sanctionne l'advenu, l'attendu, l'implication, c'est-à-dire le non-événement (ou sérial), tandis que le registre aristocratisant sanctionne le survenu, l'inattendu, la concession, c'est-à-dire l'événement.

Il y aurait lieu de revenir sur la prétendue indifférence des médiévaux à l'égard des genres textuels. Si la terminologie pouvait être au Moyen Age à l'état de gestation -

encore que cela mériterait d'être discuté¹ - la plupart des textes que nous aurons étudiés révèlent une attention portée à un bipôle générique soumis à des contingences sociales et sémiotiques au sens large du terme : une chanson courtoise dit quelque chose que le rondeau ne dit pas et inversement.

Les prémisses de l'insertion ne sont pas seulement conditionnées par la construction de configurations porteuses d'un sens spécifique, les poèmes signalant à bien des reprises une structure textuelle caractérisée par sa rythmicité. Aussi la composante tactique inhérente au processus de jointure peut-elle être un facteur de connexion entre pièces lyriques ou entre segments au sein desquels le poème, converti en métronome, scande, sur des périodes plus ou moins longues, la linéarisation du signifié ou du signifiant textuel. Une fois le rythme enclenché, l'appréhension du contenu lyrique bénéficie auprès du lecteur d'un gain d'attention lié à sa prévisibilité.

Nous avons conclu auparavant au caractère rétentionnel de la lecture des textes farcis. Force nous est, à présent, de souligner son aspect protentionnel : d'un côté, la pièce lyrique induit une interprétation mémorielle qui plonge dans les ramifications textuelles délitant le tramé linéaire de la lecture, d'un autre côté, le texte dispose des balises favorisant la reconnaissance de l'insertion à venir. C'est par ces deux mouvements contradictoires mais compatibles que prend forme le processus de jointure.

L'insertion lyrique participe donc sans aucun doute de la construction du texte, et son usage signale une attention portée à l'architecture romesque et à la composition qui augure une réflexion sur l'écriture transformant irrémédiablement l'écrivain en écrivain, maître de sa plume, de sa pensée, de son style... en un mot, de son art.

¹ Les recherches de Gérard Gonfroy sur les traités de poétique et de grammaire que nous a laissés la tradition occitano-catalane montrent, contrairement à une opinion souvent avancée, que certains médiévaux, comme les rédacteurs des *Leys d'Amors* par exemple, avaient la manie des classifications. La terminologie reposait sur des critères discriminants relativement précis, contrairement à ce que dit Zumthor au sujet de la classification des genres médiévaux (cf. p. 151). La distinction entre *tenso* et *partimen*, pour prendre un exemple au hasard, reposait sur des critères typologiques, liés à une modalisation énonciative et à une praxéologie subtiles, que Gérard Gonfroy résume ainsi : « [...] on sait que sur le plan formel, celui-ci [*partimen*] ne se distingue nullement de celle-là [*tenso*] ; c'est la façon dont le débat est engagé qui permet d'opposer les deux genres : dans la *tenso*, comme dans un véritable procès, chacun défend son propre point de vue ; à l'inverse dans le *partimen*, un troubadour propose à son adversaire une alternative, le laisse libre de son choix et défend le membre du dilemme que son interlocuteur aura refusé. L'engagement personnel est donc moindre et l'aspect ludique du genre transparait bien dans son autre dénomination usuelle (*joc-partit*). » Gérard Gonfroy. « Les Genres lyriques occitans et les traités de poétique ». p. 128. Or, la production poétique des troubadours ayant inspiré celle des trouvères, il nous semble peu vraisemblable que les épigones aient été totalement étrangers ou réfractaires à la notion de genre.

CONCLUSION GENERALE

5 CONCLUSION GENERALE

Cette étude pouvant donner le sentiment d'un éclatement théorique, il nous semble nécessaire d'en rappeler les principaux mouvements pour en retenir la charpente sous-jacente.

Partant d'une comparaison entre le *topos* et l'insertion, nous avons voulu montrer que ces deux procédés textuels pouvaient être interprétés, d'un point de vue objectal, comme des entités opposées. À l'inverse du *topos*, l'insertion se caractérise par une intentionnalité corrélant des critères relatifs à sa saillance, sa frontière et sa forme. Cette intentionnalité trouve en outre sa meilleure illustration dans la métaphore textile conçue par l'inventeur présumé du procédé, Jean Renart, qui associe le triptyque de corrélat à une teinture imprégnant progressivement un fond textile uniforme. Qu'est-ce qu'insérer si ce ne n'est en effet mettre de la *graine es dras*, c'est-à-dire injecter dans un tissu d'accueil homogène un matériau étranger, qui bénéficie, de par ses propriétés relationnelles, d'un gain d'attention favorisant la captation du regard sur un processus de coloration qui opère une réduction des hétérogénéités ? L'image renardienne put ainsi nous fournir les arguments d'un programme de recherche associant trois types de questionnement : quels sont les aspects des relations que le lecteur est conduit à dégager à partir du morceau lyrique attirant ainsi son regard ? De quels indices dispose-t-il pour s'assurer de la pertinence du rapprochement des contenus qu'il effectue ? Enfin, le procédé est-il soumis à des régularités conditionnant l'instauration d'un *faire* littéraire ?

La première question alimenta l'examen de ce que nous avons appelé l'« interprétation ». Nous avons voulu ainsi démontrer au travers de quatre études de cas que le rôle du lecteur consistait à construire des isotopies dans le texte à partir du contenu inséré. Or, ces isotopies relèvent à leur tour de deux catégories sémantiques principales : la thématique et la dialectique. La conjonction du texte et de l'insertion

donne ainsi naissance à des molécules sémiques dans lesquelles s'indexent les sémèmes lyriques et narratifs invitant, par conséquent, le lecteur à produire de multiples connexions entre des unités parfois très éloignées les unes des autres. Il apparut alors que le foisonnement des interprétations produit par l'hétérogénéité fondamentale du texte farci, qui est en même temps le signe de sa richesse, ne saurait déboucher sur l'élection d'une relation jugée évidente, sanctionnant les autres d'illégitimité. Cependant, certaines connexions semblent davantage plausibles que d'autres, en fonction d'un premier critère associé à la densité sémique des contenus corrélés.

La relation entre ces segments textuels repose également sur la conjonction des rôles actoriels subsumés par des agonistes. L'examen des interactions dialectiques permet donc d'apprécier d'autres types de réécritures fondées, elles, sur la constitution commune d'actants liés entre eux par des relations de type casuel. Dans les exemples proposés à l'étude, nous avons pu constater que la congruence des univers lyrique et narratif reposait sur des conjonctions dialectiques affectant des acteurs qui ne sont pas toujours mentionnés dans l'environnement contigu de l'insertion.

Cela nous amena à nous intéresser à la question, d'un maniement délicat, de la réception des œuvres de notre corpus. Si le texte chronologiquement fondateur qu'est la *Rose* nous invite à considérer sa diffusion orale comme une alternance de passages chantés et de passages lus, nous pensons que l'intelligibilité du roman farci passe par une lecture exhaustive, rétentionnelle, mémorielle de la textualité d'ensemble qui ne se satisfait pas d'une performance orale au sens habituel du terme. Ce n'est certainement pas un hasard, d'ailleurs, si le *Châtelain de Coucy* manifeste une telle attention portée à l'écriture, que ce soit au travers de sa thématique principale ou des circonstances du chant notifiées par des verbes référant à une composition plus qu'à une diffusion orale. Il apparaît donc que ces deux manifestations chronologiquement opposées du roman farci soulignent une mutation progressive des mentalités médiévales donnant à l'écrit une autorité nouvelle, le texte quittant alors le domaine de compétence du ménestrel pour celui de l'auteur.

La deuxième partie de ce travail aura été consacrée aux divers indices rendant les relations plausibles indépendamment des investissements thématiques et dialectiques habituels. La sémantique réserve le nom d'« interprétant » à ces unités permettant

d'établir des rapprochements pertinents. Nous avons donc procédé à un recensement de ces interprétants permettant au lecteur de tracer son chemin parmi les multiples entrecroisements sémiques que produit l'intercalation d'un texte dans un autre. Les indices composant une signalisation particulièrement fournie, il a été nécessaire de les ordonner selon quatre catégories : dialogique, dialectique, thématique et sémiotique.

Les interprétants dialogiques regroupent les commentaires et autres indications délivrées par les énonciateurs de la narration participant à la communication lyrique. L'expression des circonstances du chant, l'actualisation d'une relation par l'un des acteurs, la mise en scène de la performance, tout cela aiguille l'interprétation du lecteur dans une direction, quelle que soit la lecture suggérée par les interactions thématiques et/ou dialectiques.

Les interprétants dialectiques favorisent la condensation du contenu lyrique en un sémème narratif cible qui réfère à l'énonciateur du chant. La molécule sémique de cet interprète s'impose alors comme un prérequis nécessaire à la relation entre poème et roman. Ainsi, les spécificités du *je* dispersées dans la pièce sont résumées par le statut de l'acteur comme cela apparaît assez nettement dans certains textes mettant en scène des personnages allégoriques ou historiques qui usent de refrains comme d'une carte de visite.

Les interprétants thématiques font apparaître des relations pertinentes à partir d'une transformation du trait générique principal de la chanson. Ainsi, par de subtils glissements, l'amour évoqué dans la chanson se connecte, après recontextualisation, à des thématiques voisines comme l'amour familial, l'amour féodal ou l'amour sacré. Dans les exemples examinés, nous avons pu observer ainsi une connexion des fonds sémantiques rendue obligatoire par la thématique du texte d'accueil. Connexion mais pas fusion : les domaines en présence coexistent, s'affrontent sans que cela aboutisse à la virtualisation complète de l'un ou de l'autre.

Les interprétants « sémiotiques », entendus dans le sens que lui confère la sémantique, non la sémiotique elle-même, regroupent les indices associés au plan de l'expression pouvant forcer le parcours interprétatif. Les répétitions génèrent les relations associées à cette dernière catégorie : répétitions de lexèmes lyriques et narratifs

assurant la liaison entre les deux types d'énoncés sur des intervalles textuels plus ou moins larges ; répétitions phoniques liant le texte inséré et son texte d'accueil selon diverses formules d'enchaînement rimiques expérimentées par les auteurs.

Nous avons conclu cette deuxième partie en tentant de modéliser les actions conjuguées de l'interprétation et de l'interprétant selon un schéma cher à la sémiotique tensive. L'axe de l'extensité put alors illustrer les activités interprétatives qui relèvent des accords au niveau de la substance sémantique. L'axe vertical nous sembla, quant à lui, approprié pour évaluer les éléments textuels dont le lecteur s'empare pour justifier une interprétation. Le croisement des deux dimensions illustre la tension interprétative générée par l'insertion entre une immanence associée à la construction des isotopies par le lecteur, et une manifestation liée aux consignes de connexion dispensées par le texte. Le résultat est mentionné dans une zone dite de décidabilité, qui évalue le degré de réduction des hétérogénéités.

Ainsi que nous avons pu le constater enfin dans la troisième partie, le roman se prépare toujours, d'une manière ou d'une autre, à accueillir le poème cité. De ce point de vue, on peut véritablement parler d'une sensation de la présence lyrique, l'insertion et son genre étant comme anticipés par le texte en amont.

Cette appréhension du contenu lyrique prend forme, tout d'abord, à partir de prescriptions génériques, assurant au registre inséré d'être corrélé à une configuration d'accueil adaptée. La question est plus compliquée qu'il n'y paraît, les romans manifestant, de ce point de vue, des disparités qui ne sauraient être aplaties à coup de masses uniformisantes et déductives. Ainsi, les genres aristocratisants et/ou popularisants, dans un grand nombre de textes, sont reliés à la narration par des indices sémiotiques qui structurent une homologie latente dont au moins un membre est actualisé. Dans d'autres, on assiste à une rupture de la corrélation associant l'un des deux principaux genres lyriques à une configuration d'accueil spécifique. Enfin, une dernière catégorie de romans intègre des insertions libérées de ces contingences énonciatives.

Or, nous nous sommes rendu compte que ce rapport entre le texte cité et le texte d'accueil faisait sens ! Lorsque le rapport configuration/genre est maintenu, deux

significations émergent en effet du genre lyrique indépendamment de son contenu : l'une retranscrit un événement, l'autre, un état des choses, c'est-à-dire un non-événement. Le diagnostic événementiel déduit des subvalences de *tempo* et de tonicité affectant les sujets permet ainsi de prévoir, lorsque les textes observent les lois configuratives examinées, quel genre sera tendanciellement inséré : le chant courtois pour l'événement, le rondeau ou refrain pour le serial.

Le deuxième élément permettant au lecteur de saisir intuitivement la présence du morceau à venir relève de la périodicité des contenus textuels. Soit les insertions sont reliées entre elles : l'interprétation de l'une déclenche alors l'interprétation de l'autre, produisant ainsi un rythme au niveau du contenu ou de l'expression (dans la *Rose* seulement) ; soit les insertions scandent le retour régulier d'unités textuelles selon des intervalles variables conditionnant différentes vitesses d'exécutions tactiques. Les prémisses de l'insertion, son rythme, nous ont finalement convaincu d'une part que les médiévaux n'étaient pas aussi indifférents à la notion de genre qu'on l'a souvent avancé, d'autre part que la lecture des romans farcis, faite d'anticipations successives, pouvait être qualifiée de protentionnelle.

Interprétation, interprétant, prémisses et rythme, tels sont selon nous les grands moments de la jointure, au cœur du problème dans les textes étudiés. Le principal acteur de ce processus de réduction des hétérogénéités réclamé par la coexistence de deux types d'énoncé est le lecteur. Celui-ci construit les isotopies (interprétation), dont certaines lui sont imposées par le texte (interprétant). C'est lui également qui suit l'insertion sur ses « traces », qui anticipe sa présence, l'appréhende avant même de l'avoir sous les yeux, allant même parfois jusqu'à saisir, plus ou moins intuitivement, son genre. L'image du labyrinthe, plusieurs fois évoquée ici pour décrire les errances à travers le texte, est finalement incomplète car elle illustre seulement un moment de la jointure, celui que matérialise l'irruption de la pièce lyrique dans la trame narrative. Afin de figurer le procédé dans sa continuité, il importe davantage de se représenter le trajet d'un marcheur dont la route passe à travers des labyrinthes successifs. Sur la voie principale de la narration, une signalétique indique au voyageur qu'il va pénétrer dans un labyrinthe de lacs aux sorties multiples mais donnant toutes sur la voie principale, en amont ou en aval, loin ou proche de l'entrée du dédale. Sur les parois de ce dernier, des

inscriptions suggèrent parfois d'emprunter une direction plutôt qu'une autre. Si les débuts de ce parcours singulier sont difficiles, les étapes suivantes sont plus aisées, leurs répétitions instaurant une norme donnant le sentiment au lecteur de voyager en pays familier.

Le processus de jointure peut ainsi être compris selon trois moments (qui ne correspondent pas exactement aux trois parties du développement) : un avant, un pendant, un après. L'image nous inspire, de fait, une remise en perspective du problème selon une approche ternaire de la signification développée par Peirce, et adaptée par Jean-François Bordron à sa conception phénoménologique de la sémiotique¹. Rappelant notamment que toute connaissance est pour Kant le résultat d'une synthèse de trois états successifs - *appréhension*, *reproduction* et *recognition*² -, Bordron établit un parallèle avec la triade peircienne : « [d]e même que l'*indice* est la face sémiotique de l'appréhension, de même l'*icône* est la face sémiotique de la reproduction³. »

Enfin, souligne-t-il, « le concept [i.e. : la recognition] fournit l'unité d'une règle, c'est-à-dire un *symbole*⁴. » Or, la présence de la jointure lyrique, telle qu'elle a été commentée tout au long de cette étude, se distingue par trois étapes ou synthèses qui en constituent, pour ainsi dire, la genèse.

1. Une première synthèse concerne la sensation du morceau lyrique à venir. L'intuition du lecteur se fonde sur des *indices*, c'est-à-dire des signaux configuratifs et événementiels disséminés dans le texte permettant au lecteur d'anticiper la présence et la pratique de la jointure. L'indice peircien, l'appréhension pour Kant, compose la signalétique balisant le chemin qui mène à l'insertion.

1 La question est étudiée principalement dans trois articles. Voir Bordron. « Réflexions sur la genèse esthétique du sens » ; « L'Iconicité » ; « Sens et signification : dépendances et frontières ».

2 Le philosophe idéaliste décrit les trois étapes ainsi :

« Si donc j'attribue au sens un synopsis, parce qu'il contient de la diversité, une synthèse correspond toujours à ce synopsis, et la réceptivité ne peut rendre possible des connaissances qu'en s'unissant à la spontanéité. Or celle-ci est le principe d'une triple synthèse qui se présente, d'une manière nécessaire, dans toute connaissance et qui comprend : la synthèse de l'*appréhension* des représentations comme modification de l'esprit dans l'intuition ; celle de la *reproduction* de ces représentations dans l'imagination, et celle de leur *recognition* dans le concept. Ces trois synthèses conduisent donc aux trois sources subjectives de connaissance qui elles-mêmes rendent possible l'entendement et par lui toute l'expérience considérée comme un produit empirique de l'entendement. » Emmanuel Kant. *Critique de la raison pure*. p. 109. Cité par Bordron, « Réflexions sur la genèse esthétique du sens », p. 7.

3 *Ibid.*, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 12.

2. Une deuxième synthèse correspond à la confirmation de la sensation qui, de fait, se dissout dans la manifestation attendue de la pièce lyrique. L'intuition cède alors à l'imagination, le flux à l'objet, l'appréhension à la reproduction, l'indice à l'icône. Autrement dit, la prégnance entre dans son processus de stabilisation : la jointure est maintenue et reproduite par les isotopies contrôlées par le lecteur, aidé en cela par les divers interprétants qui lui sont imposés. Ce sont précisément les propriétés labyrinthiques de cette iconisation qui donnent au lecteur le sentiment d'être en face d'une pluralité d'interprétations possibles, mais pouvant être hiérarchisées.
3. Une troisième synthèse a trait à la saisie d'une unité sous l'apparent pluralisme du procédé. Une phase de conceptualisation est en effet indispensable à l'exercice de la jointure pour être reconnue comme pratique. La reconnaissance réclamée par la perception intelligible d'un processus normalisé, et reconnu en tant que tel, suppose de la part du lecteur l'entendement des propriétés symboliques de l'objet. Le symbole concerne donc la constitution des règles interprétatives que nous avons eu à cœur de théoriser dans ce travail, et dont les lecteurs médiévaux les plus familiarisés avec les textes avaient certainement conscience. La portée symbolique de la jointure est plus directement observable dans les manifestations récurrentes de propriétés permettant de construire un système. Ainsi, les contraintes attachées à l'insertion, les régulations motivées par les registres exploités, les lois rythmiques et tactiques dégagées dans plusieurs textes, l'évocation même du procédé par certains auteurs (principalement Jean Renart et Gerbert de Montreuil), tout cela augure d'un rituel que nous associons à la naissance d'un genre littéraire avec ses contraintes internes et ses prescriptions sociales. Le symbole est finalement ce qui assure au marcheur de ne pas vivre ses pérégrinations comme les traversées successives de territoires inconnus.

La longue exploration technique des insertions accomplie grâce aux outils de l'analyse textuelle a assuré les pas du lecteur-voyageur que nous sommes, nous faisant éviter le plus possible les chausse-trappes que constituent les interprétations fondées sur

des démarches plus intuitives. Elle nous aura permis également de mesurer toute la complexité d'un phénomène littéraire que nous aurions tendance à associer de prime abord à une pratique seulement décorative.

Les textes médiévaux à insertions lyriques se plient volontiers à ce type d'exploration, certainement parce qu'ils eurent pour inventeur un maître parfaitement conscient du potentiel qui se dégageait de cet assemblage d'énoncés composites : Jean Renart. Les épigones reprirent, consciemment ou non, parodiquement ou non, ce qui va devenir au fil du temps des constantes. L'intelligibilité du procédé est ainsi éclairée par des repères qui dessinent progressivement les contours d'un genre, tandis que le lecteur ajoute au plaisir du texte celui de la reconnaissance des différents codes. En possession des clés, il devient alors maître du labyrinthe.

TABLE DES MATIERES

1 INTRODUCTION	8
1.1 Etat de la question	9
1.2 Corpus	12
1.3 Le problème et ses enjeux	19
1.3.1 Critique de la tradition et traditions critiques	19
1.3.2 Petite méréologie du <i>topos</i> et de l'insertion	22
1.3.2.1 Deux modes de relation opposés	24
1 La relation instaurée par la topique printanière	24
1.1 Premier niveau d'intégration : texte inséré-texte insérant	25
1.2 Deuxième niveau d'intégration : texte insérant-textualité englobante	26
2 La relation instaurée par l'insertion lyrique	27
2.1 Premier niveau d'insertion : chanson insérée-texte insérant	29
2.2 Deuxième niveau d'insertion : texte insérant – textualité insérante	30
1.3.2.2 Une intentionnalité commune à deux relations distinctes	32
1 Les schèmes opposant le <i>topos</i> et l'insertion	32
2 Les dépendances <i>topos</i> -texte insérant et insertion lyrique-texte insérant	35
2.1 Deux dépendances distinctes	35
2.2 La dépendance liant l'insertion et son texte d'accueil	36
1.3.3 Programme de recherche	38
1.3.3.1 Synthèse	39
1.3.3.2 Questions en suspens	40
2 INTERPRETATIONS	45
2.1 Interprétations thématiques	46
2.1.1 Préambule théorique	47
2.1.2 Etudes de cas	50
2.1.2.1 <i>Lai d'Aristote</i> : insertion lyrique n°1	51
1 Relations spatiales	54
2 Relations actérielles	56
3 /nature/ vs /culture/	64
3.1 Manifestation de l'opposition macrogénérique	65
3.2 Interprétations	68

4 Synthèse et bilan	75
2.1.2.2 La <i>Rose</i> : insertions lyriques n°39 et 40	80
1 Les relations actérielles induites par la pastourelle	85
1.1 Touse -> Bele Doete	85
1.2 'touse' -> 'Liénor'	86
1.3 Indexation de 'touse' et 'Liénor' sur l'isotopie /temporel/	97
1.4 Le problème du référent masculin	99
2 Les relations actérielles induites par la chanson courtoise.	102
3 Les relations entre les couples 'chançonete' et 'vers', 'Liénor' et 'Conrad'	106
4 Synthèse et bilan	110
2.2 Interprétations dialectiques	115
2.2.1 Préambule théorique	115
2.2.1.1 Les insertions n°8, 9 et 10 de la <i>Violette</i>	119
1 Interférences lexicales	122
2 La dialectique	125
2.1 Les acteurs du chant courtois	125
2.2 Les acteurs des refrains.	128
2.2.1.2 Les insertions n°32 et 33 de la <i>Rose</i>	132
1.1 Interaction thématique faible	134
1.2 Interaction dialectique forte	136
1.2.1 La pastourelle	136
1.2.2 Le « tournoi de dame »	146
2.3 Conclusions	150
2.3.1 Lecture participative	151
1 Les insertions lyriques selon les inventeurs	152
2 Accordances et lectures	154
3 Au sujet d'une insertion problématique dans la <i>Rose</i>	157
3.1.1 Relations temporelles	159
3.1.2 Relations actérielles	161
2.3.2 Lecture « rétentionnelle »	165
2.3.2.1 Une question controversée	165
1 La théorie de l'alternance	166
1.1 Plaisir du texte	166
1.2 Le témoignage des textes	167
1.3 Le témoignage des auteurs	168
2 La théorie de la lecture	169
3 Propositions	170
3.1 L'hétérogénéité du corpus	170

3.1.1 Densité lyrique	171
3.1.2 Chanter, faire la poésie	172
3.2 Propositions	173
3.2.1 Réception médiévale	174
3.2.2 Citation et citation	176
3.2.3 Dénouement	177
3 INTERPRETANTS	184
3.1 Le rôle de l'interprétant	185
3.1.1 Interaction faible	185
3.1.1.1 Isotopies nulles ?	187
1 Densité sémique faible : interprétation multiple donc indécidable	188
2 L'interprétant pour pallier l'indécidabilité interprétative	193
3.2 Typologie des interprétants	195
3.2.1 Interprétants dialogiques	195
3.2.1.1 L'assomption par défaut	196
3.2.1.2 Les circonstants	199
1 La cause	200
2 Le moyen	202
3 Le but	204
3.2.1.3 Adéquation explicitée	205
1 Les commentaires	206
1.1 Gloses ponctuelles	206
1.2 Glose systématisée idiolectalement	208
2 <i>Vidas et razos</i>	210
2.1 Les <i>vidas</i> construites autour des insertions	211
2.2 Les <i>razos</i>	213
3.2.1.4 Le « jeu des acteurs »	216
3.2.1.5 Synthèse	220
3.2.2 Interprétants dialectiques	222
3.2.2.1 L'opération de condensation	222
1 Condensation visant un acteur du récit	224
2 Condensation visant un acteur allégorique du récit	226
2.1 Exemplier	227
2.1.1 Le refrain : genre problématique.	228
2.1.2 Les occurrences	233
2.1.3 Le débat de Mesure et Loyauté	236

2.1.4 Les allégories du <i>Roman de la Poire</i> condensent les insertions lyriques	240
3 Condensation visant un acteur « historique »	245
3.1 Le chant des martyrs	246
3.2 Illustrations supplémentaires	248
3.2.2.2 Problèmes de « justifications »	250
1 « Les évangélistes gardent le bois ! »	252
1.1 Le jeu du chapelet	252
1.2 Une condensation problématique	254
2 Lectures plurielles	257
2.1 Première lecture	258
2.2 Seconde lecture	258
2.3 Lecture retenue	259
3.2.2.3 Synthèse	260
3.2.3 Interprétants thématiques	262
3.2.3.1 L'ambivalence Sémantique	263
3.2.3.2 Thèmes génériques bi-isotopés	266
1 Amour -> amour familial : l'exemple de <i>Renart le Nouvel</i>	267
1.1 Notice	267
1.2 Les refrains 1 et 2	269
1.3 Fonctionnement de l'interprétant	272
1.3.1 La thématique narrative actualise	274
1.3.2 La thématique narrative ne virtualise pas	274
1.4 Insertion 23	276
2 Amour -> amour féodal : l'exemple d' <i>Escanor</i>	277
2.1 <i>Escanor</i> et ses trois premières insertions	277
2.2 L'interprétant thématique commun aux trois insertions	280
2.3 Résumé	282
3 Amour -> amour sacré : l'exemple de <i>Meliacin</i>	284
3.1 <i>Meliacin</i> et l'insertion 12	285
3.2 Sémèmes poly-isotopes	288
3.2.1 Virtualisation du trait //religion//	289
3.2.2 L'interprétant thématique actualise le trait //religion//	290
3.2.3 Résumé	293
3.2.3.3 Synthèse	296
3.2.4 Interprétants « sémiotiques »	298
3.2.4.1 Contamination lexématique	299
1 Segment restreint	300
2 Segment large	305
2.1 Séquence narrative	306

2.2 Illustrations	308
3.2.4.2 Formules d'enchaînement des rimes	313
1 Le cas de la <i>Rose</i>	313
1.1 Avant l'insertion 20	314
1.2 À partir de l'insertion 20	316
1.2.1 Vers pré-lyriques	316
1.2.2 Vers post-lyriques	317
2 Classification des formules d'enchaînements des rimes	319
2.1 aa bb...	319
2.2 aa b (n)b...	321
2.2.1 Refrain comportant un seul vers	322
2.2.2 Refrain de deux vers	323
2.2.3 Refrain de trois vers	323
3.2.4.3 Synthèse	325
3.3 Conclusion	327
3.3.1 Lecture productive	330
3.3.2 Typologie des interactions	331
3.3.2.1 Un modèle tensif pour mesurer la tension interprétative	332
3.3.2.2 Typologie des décidabilités	334
1 Interprétant faible et interprétation également faible	335
2 Interprétant faible et interprétation forte	336
3 Interprétant fort et interprétation faible	337
4 Interprétant fort et interprétation forte	339
3.3.2.3 Positions intermédiaires et décidabilités concurrentes	340
1 Insertion 40 de la <i>Rose</i>	340
2 Insertion 16 de la <i>Rose</i>	342
2.1 Interprétation	342
2.2 Interprétants	343
3.3.2.4 Bilan	344
4 PREMISSES ET RYTHMES	347
4.1 Rapport configuration / genre	348
4.1.1 Les règles déduites d'«un cas d'école»	348
4.1.1.1 Configuration des deux premières séquences	350
1 Syntaxe narrative	351
1.1 Configuration A	351
1.2 Configuration B	355

2 Modalités	357
2.1 Configuration A	357
2.2 Configuration B	359
3 Aspect	361
3.1 Configuration A	361
3.2 Configuration B	364
4 Acteurs	366
4.1 Configuration A	366
4.1.1 //inanimé//	366
4.1.2 //animé//	368
4.2 Configuration B	372
4.1.1.2 les configurations A et B dans la <i>Rose</i>	374
1 L'alternance des configurations	374
1.1 Configuration A	375
1.2 Configuration B	379
1.3 Télescopage des configurations	384
4.1.1.3 Synthèse et bilan	387
4.1.2 Les configurations dans le corpus	388
4.1.2.1 La <i>Violette</i> fleure-t-elle la <i>Rose</i> ?	389
1 La <i>Violette</i> inspiré de la <i>Rose</i>	389
2 Neutralisation des règles dès la première séquence	390
2.1 Syntaxe conjonctive	390
2.2 Modalisations positives	391
2.3 Aspectualité itérative	393
2.4 Acteurs	394
3 La priorité à l'interprétation et aux interprétants	395
3.1 Neutralisation du rapport au profit du refrain	395
3.1.1 IL 24	396
3.1.2 IL 32	398
3.1.3 IL 35	398
3.2 Déconstruction des configurations	400
3.2.1 IL11	400
3.2.2 IL 12	401
4.1.2.2 Synthèse et bilan	402
4.1.2.3 Les contraintes énonciatives dans le corpus	404
1 (A : popularisant) :: (B : aristocratisant)	404
1.1 Insertions poly-génériques	405
1.1.1 A : popularisant...	405
1.1.2 ... B : chant aristocratisant	408

1.2 Insertions « mono-génériques »	410
1.2.1 A : chant popularisant	411
1.2.1.1 <i>Tournoi de Chauvency</i>	412
1.2.1.2 <i>Court de Paradis</i>	414
1.2.1.3 <i>Sone de Nansay</i>	415
1.2.2 B : chant aristocratisant	416
2 A -> chant popularisant et B -> chant aristocratisant	419
2.1 <i>Renart le Nouvel</i>	420
2.1.1 A -> chant popularisant	420
2.1.2 B -> refrain	421
2.1.3 N -> chant popularisant	423
2.2 <i>Meliacin</i>	424
2.2.1 B -> chant aristocratisant	424
2.2.2 N -> chant aristocratisant	429
2.2.3 N -> chant popularisant	430
3 Configuration N -> chant popularisant	432
3.1 <i>Chatelaine de Saint-Gilles</i>	433
3.2 <i>Lai d'Aristote</i>	433
3.3 <i>Roman de la Poire</i>	434
3.4 <i>Escanor</i>	434
4.1.3 L'événement poétique	435
4.1.3.1 <i>La Rose</i>	436
1 L'inattendu sanctionné par le genre aristocratisant	436
1.1 Les objets-événements	437
1.1.1 « <i>Coup</i> de foudre »	438
1.1.2 <i>Coup</i> de théâtre	439
1.1.2.1 L'invitation	439
1.1.2.2 La « trahison » de Liénor	441
1.1.2.3 <i>Deus ex machina</i>	442
1.2 Le sujet de l'événement	443
1.2.1 <i>Subir</i>	444
1.2.2 La concession	445
2 L'attendu sanctionné par le genre popularisant	450
4.1.3.2 L'événement dans le reste du corpus	451
1 L'inaugural aristocratisant	452
1.1 Amour, principale figure de l'événement	452
1.2 La trahison	455
2 Le sérial popularisant	458
2.1 Le sérial alternant avec l'événement	459

2.2 Le non-événement romanesque	459
2.3 L'événement maîtrisé	460
4.1.4 Synthèse	464
4.2 Tactique de l'insertion	470
4.2.1.1 Relations inter-lyriques	472
1 Tactique du contenu	472
2 Tactique de l'expression	476
2.1 « Rythmes plats ».	477
2.2 Appariement de pièces non-successives.	485
4.2.1.2 Le poème inséré dans la linéarisation narrative	489
1 Linéarisation rapide	489
2 Linéarisation moyenne	495
2.1 Les lettres compromettantes dans <i>Renart le Nouvel</i>	495
2.2 L'invitation au chant dans la <i>Rose</i>	500
2.3 La <i>laudatio</i> dans <i>Escanor</i>	502
3 Linéarisation lente	504
4.2.1.3 Bilan	509
4.3 Conclusion	511
 5 CONCLUSION GENERALE	 514

